JULES

MASSENET

ANDRÉ COQUIS



MUSICIENS DE TOUS LES TEMPS

SEGHERS

JULES MASSENET

MUSICIENS
DE TOUS LES TEMPS

JULES
MASSENET

L'homme et son œuvre
par ANDRÉ COQUIS, docteur ès lettres
Liste complète des œuvres
Discographie
Illustrations

Éditions Seghers

Collection dirigée par JEAN ROIRE
Couverture dessinée par JEAN FORTIN

JULES MASSENET

PAR

ANDRÉ COQUIS

AVANT-PROPOS

Pour ses contemporains, Massenet fut quelque peu un personnage de légende; on fit de lui une sorte de don Juan, de paresseux en dépit de ses productions incessantes. Vie heureuse que cette existence de soixante-dix ans, malgré les difficultés qu'il connut à ses débuts — difficultés vite surmontées puisqu'à trente-cinq ans il connaissait déjà la célébrité; vie heureuse aussi au sein d'une famille unie, dans un cadre luxueux, tant à Paris qu'à Egreville où il possédait un petit château; vie laborieuse enfin qui seule peut expliquer d'aussi nombreuses compositions.

Certes ses succès lui suscitèrent bien des envieux, des rivaux sans doute plus que des ennemis car l'homme était bon. On a voulu voir dans son amabilité empressée un peu de diplomatie. Peut-être; sa bonté cependant était réelle, tous les familiers du maître ont pu en témoigner.

Quant à son œuvre, la plus grande partie ne figure plus au répertoire — non sans injustice quelquefois car certains de ses opéras (*Le Roi de Lahore* notamment) mériteraient de revivre. D'autres sont condamnés sans appel; il est certain qu'il y a dans cette œuvre trop considérable des déchets. Chemin

faisant, nous examinerons ses ouvrages l'un après l'autre, indiquant pour chacun quelques jugements de l'époque et ceux de la critique actuelle.

Pour nos contemporains, Massenet est resté l'auteur de *Werther*, de *Manon*, du *Jongleur de Notre-Dame*, de *Thaïs*, d'*Hérodiade*, des *Scènes alsaciennes*, des *Erinnyes*, de l'Ouverture de *Phèdre*. La « grâce » de la mélodie de Massenet ne manque jamais d'émouvoir encore le public et le succès de ces œuvres n'est pas près de cesser. Une production moindre suffirait à la gloire d'un compositeur.

LA VIE

Massenet est né à Montaud, aujourd'hui faubourg de Saint-Etienne, alors commune distincte de l'agglomération stéphanoise, le 12 mai 1842. Son extrait de naissance nous éclaire sur ses origines :

« Ce jour d'hui, treize mai mil huit cent quarante-deux, à cinq heures du soir,

« Devant nous, adjoint du maire de la commune de Montaud, officier de l'état civil délégué, est comparu sieur Félix Nullet, âgé de trente-six ans, employé à la fabrique de faulx de la Terrasse, demeurant à Saint-Etienne, place Saint-Charles, qui nous a dit que Dame Eléonore, Adélaïde Royer de Marancour, épouse de Monsieur Alexis, Pierre, Michel, Nicolas Massenet, âgé de cinquante-cinq ans, fabricant de faulx, demeurant dans cette commune, au lieu de la Terrasse, est accouchée dans le domicile de son mari, hier, à une heure du matin, d'un enfant du sexe masculin qui nous a été présenté, auquel on a donné les prénoms de Jules, Emile, Frédéric... »

Ces prénoms sont peu connus du public, car Massenet, qui détestait son prénom de Jules, ne les indiquait jamais sur ses partitions.

Le nouveau venu était le vingt-troisième enfant de la famille.

Son grand-père avait été professeur d'histoire à la Faculté de Strasbourg; son père, ancien élève de l'Ecole Polytechnique, avait été officier sous l'Empire. Démissionnaire à la chute de Napoléon, il avait monté, près de Saint-Etienne, une forge où l'on fabriquait surtout des faulx. Son dernier enfant était né d'un deuxième mariage; il avait épousé alors Mlle de Marancour, fille d'un commissaire des guerres et excellente pianiste. — Elle utilisera plus tard son talent, quand la santé de son mari obligera celui-ci à renoncer à son industrie.

Massenet a lui-même conté les débuts de sa vie dans *La Lecture* du 10 juin 1896. Après sa naissance, sa famille alla s'établir à Saint-Etienne où elle demeura 4, place Marengo pendant quatre ans. Quand son père dut quitter sa fabrique (en 1848), toute la famille vint se fixer à Paris, rue de Beaune. C'est là que, sous la direction de Mme Massenet, l'enfant commença ses études musicales.

En 1851, il était d'une force suffisante pour tenter le concours d'entrée au Conservatoire. Il fut reçu d'emblée après une étonnante exécution du *finale* de *l'opus 29* de Beethoven. En même temps qu'il était désigné pour la classe de piano élémentaire d'Adolphe Laurent, il entrait dans la classe de solfège de Savart. A la fin de l'année, il obtenait un troisième accessit de solfège; il travailla deux ans encore dans cette classe, mais sans pouvoir décrocher de plus haute récompense. Il en fut autrement pour le piano. Au bout d'un an, il remportait un troisième accessit avec l'exécution du premier Allegro de la *Sonate en fa* de Schulhoff; d'autres récompenses suivront, mais pas immédiatement, car ses études musicales vont se trouver interrompues.

Le climat de Paris étant contraire à la santé de M. Massenet,

la famille partit pour Chambéry. Le jeune garçon ne renonçait cependant pas à l'espoir de devenir un jour virtuose; il se coiffait à l'artiste et surtout continuait à étudier son piano. Deux années s'écoulèrent ainsi. Enfin, un jour, il s'enfuit de Chambéry, regagne Paris, sûr de trouver un asile chez une sœur aînée, Mme Cavallié-Massenet. Effectivement, il fut bien accueilli, mais cette fugue est-elle réelle ? Des biographes de Massenet en ont douté et croient plutôt à un départ accepté par sa famille. Quoi qu'il en soit, le voici de retour au Conservatoire où, à la sortie des cours, sa grande joie était de descendre avec ses camarades la rue Rochechouart en poussant des cris perçants qui mettaient tout le quartier en émoi.

Ces espiègleries ne l'empêchaient pas de travailler sérieusement; en 1856, il remportait un premier accessit de piano avec l'exécution du premier solo du *Concerto en si mineur* de Hummel; en 1859, c'était le premier prix avec le *Concerto* de Hiller dédié à Moschelès.

Ses études d'harmonie sont moins satisfaisantes. Il avait d'abord suivi les cours de Bazin, mais celui-ci, épouvanté par les hardiesses harmoniques de son élève, l'avait brutalement mis à la porte en lui déclarant qu'il ne ferait jamais rien. Reber heureusement voulut bien l'accueillir (janvier 1860), et l'année suivante, il obtenait un premier accessit, mais il ne put gagner par la suite de plus haute récompense. Dans la classe d'orgue de Benoist, il ne put rien obtenir.

Massenet, suivant le conseil de Reber, se fit alors inscrire (en 1861), dans la classe de composition d'Ambroise Thomas, dont il devint l'élève préféré. En même temps il reprenait ses études d'harmonie, hors du Conservatoire, avec son ancien professeur de solfège, Savard.

Comme il ne voulait pas rester à la charge de sa sœur, il s'engage comme timbalier au Théâtre Lyrique où il « blouse » les timbales trois fois par semaine pour 7,50 f (2,50 f chaque fois). De plus, il était pianiste dans les cafés de Belleville, professeur de musique dans des pensionnats, timbalier le vendredi au café Charles, tambour aux bals de l'Opéra... Il arrivait ainsi à gagner jusqu'à 80 f par mois.

Avec cet argent, il voulut payer son professeur d'harmonie qui ne lui avait jamais réclamé un sou, et un jour, avant de partir, il posa discrètement 200 f sur la cheminée. Savard ne dit rien, mais lui demanda d'orchestrer une *Messe* d'Adam écrite pour musique militaire. Massenet accepta, mais quand le travail fut terminé, cet excellent homme lui déclara qu'il ne voulait pas de travail gratuit et glissa dans sa poche deux rouleaux de cent francs.

Ces diverses occupations n'empêchent cependant pas le jeune Massenet de préparer ses concours. Si le dimanche il s'offre le luxe gratuit d'écouter les échos des Concerts Pasdeloup qui parviennent jusqu'à sa mansarde, les autres jours il travaille avec ardeur : il compose une opérette et sa fièvre de composition est telle qu'il n'est pas de classe où il n'apporte quelque chose : une valse, une mélodie, une ouverture, un fragment de symphonie ou d'opéra. Même au théâtre, il utilise ses moments de loisirs; ayant tracé des portées sur la peau de ses timbales, il pouvait ainsi noter les motifs qui lui venaient à l'esprit, moyen d'économiser à la fois son temps et son papier à musique. Cette fièvre de travail n'était pas sans provoquer les railleries de certains de ses camarades. Son bienveillant maître disait : « Laissez faire; qu'il sème d'abord ses herbes folles. Vous verrez que lorsqu'il se sera apaisé

et aura réfléchi, il écrira quelque chose de définitif. C'est un génie. »

Massenet, avons-nous dit, était devenu l'élève préféré d'Ambroise Thomas. Il n'était pas indigne de l'intérêt que celui-ci lui portait : en 1862, il obtenait un deuxième prix de contrepoint et une mention honorable pour le Prix de Rome. (Il s'agissait de la Cantate *Louise de Mézières*, paroles d'Edouard Monnais.) L'année suivante, c'était le 1er Prix de Rome avec la Cantate *David Rizzio* (paroles de Gustave Chouquet). Celle-ci fut interprétée par le ténor Gustave Roger, Bonnehée et Mme Vandenheuvel-Duprez. Le rapporteur de l'Institut fit l'éloge de l'*Introduction*, d'une *Sérénade* et d'une *Ballade écossaise*. Cette *Ballade* sera publiée plus tard par Escudier.

Massenet l'emportait sur ses concurrents : Salomé, Danhauser, Constantin et Ruiz. Une pension de trois mille francs lui était assurée pour cinq ans, et il allait rejoindre à Rome ses amis et camarades du Conservatoire : Bourgault-Ducoudray, Th. Dubois et Paladilhe.

Le jour du jugement des Cantates, alors qu'il en ignorait encore le résultat, il rencontra A. Thomas, accompagné de Berlioz et d'Auber, qui lui dit : « Embrassez Berlioz, vous lui devez beaucoup de votre prix! » « — Le prix! J'ai le prix! » s'écria Massenet, sur quoi il embrassa Berlioz, puis son maître et enfin Auber, lequel se tournant vers Berlioz lui dit : « Il ira loin, ce gamin-là... »

Voici donc Massenet à Rome. « Oh! ces deux années délicieuses passées dans Rome, à la chère Villa Médicis, a-t-il écrit, ces années sans pareilles dont le souvenir vibre encore dans ma mémoire et m'aide aujourd'hui même à refouler les influences néfastes du découragement! — Ce fut à Rome que

je commençai à vivre; ce fut là au cours des joyeuses excursions faites en compagnie de mes camarades musiciens, peintres ou sculpteurs, et durant nos causeries sous les chênes de la Villa Borghèse ou sous les pins de la Villa Pamphili, que je ressentis les premiers élans d'admiration pour la nature et pour l'art. Quelles heures charmantes nous employions à errer dans les musées de Naples et de Florence! Quelles délicates et mélancoliques émotions nous faisait éprouver la visite des églises mystérieusement obscures de Sienne et d'Assise! Comme l'on oubliait vite Paris et ses théâtres, et sa foule bruyante, et sa vie enfiévrée!... »

Partout il multiplie les esquisses qu'il utilisera plus tard dans ses plus grandes œuvres. Nous possédons à ce sujet son propre témoignage : « Je flâne à travers les bois de Subiaco... j'entends sur la musette d'un berger une sorte de cantilène... Cette cantilène, c'est aujourd'hui le début de *Marie-Magdeleine*, drame sacré auquel je songeais déjà. » C'est en écoutant les étranges sonneries des trompettes autrichiennes pendant le séjour de deux mois qu'il fit à Venise qu'il esquissera sa *Première suite d'orchestre*.

C'est que Massenet, même en Italie, ne reste pas inactif; ses envois à l'Institut se succèdent régulièrement : une *Grande ouverture de concert*, un *Requiem* à quatre et huit voix, *Pompeia*, des *Scènes de bal*, deux *Fantaisies pour orchestre*.

Cette activité ne l'empêche pas de se mêler à ses joyeux camarades. Vingt-deux pensionnaires se réunissaient autour de la table commune à la Villa Médicis, et Massenet, qui n'avait rien d'un mystique, participait à la vie mondaine dont son travail l'avait écarté jusque-là. Chaque dimanche, le salon du directeur (Schnetz, puis Robert Fleury et Hébert) était

ouvert aux pensionnaires, à toute la haute société de Rome; d'illustres étrangers de passage y venaient.

C'est encore pendant son séjour à Rome qu'il fit la connaissance de Liszt, qui le prit en affection, attiré par les hardiesses de ses premiers essais, l'originalité de sa mélodie, et qui l'introduisit chez Mme de Sainte-Marie, dont il épousera la fille deux ans plus tard.

Sa première demande n'avait cependant pas été accueillie par la famille de la jeune fille. Il ne se découragea pas, et continua à travailler avec acharnement. Conformément au règlement, Massenet devait, après un an de séjour à Rome, rester un an en Allemagne ou en Autriche; la troisième année, il lui était loisible de la passer en Italie ou en France. Il partit donc à la fin de 1865. Il visita l'Allemagne, habita Pesth pendant quelques mois et se rendit en Bohême : voyage heureux car il en rapporta, outre quelques airs tchèques, ses *Scènes hongroises*, son goût pour la musique pittoresque et descriptive.

C'est à son retour à Rome qu'il put enfin épouser celle à qui il n'avait cessé d'être fidèle (8 octobre 1866). Heureuse union qui devait durer plus de quarante ans; Mlle de Sainte-Marie était charmante, douée de toutes les séductions, excellente musicienne. Elle sera pour Massenet l'épouse parfaite.

Les premières œuvres • Après cet intermède qu'avait été son séjour à Rome, Massenet retrouva de retour à Paris les difficultés qu'il avait connues jadis. Il avait été introduit cependant dans quelques salons par A. Thomas; il y fit la connaissance d'Armand Sil-

vestre, dont il mettra quelques poèmes en musique, et celle de Reyer, le grand critique. Grâce à Auber, il avait fait la connaissance d'une jeune Américaine, Mme Charles Moulton, pour laquelle il transposa quelques morceaux de chant; c'est pour elle et chez elle — au château du Petit-Val, près de Choisy-le-Roi — qu'il composera quelques mélodies — *L'Esclave* notamment.

Comme autrefois, il donne des leçons de piano, et en été, quand ses élèves ont quitté la capitale, il va dans les villes d'eaux se faire entendre comme virtuose; il reprend au Théâtre de la Porte-Saint-Martin un pupitre de timbalier. Il continue aussi à composer, mais les éditeurs Choudens, Brandus, Flaxland, ne veulent pas même prendre connaissance de ses manuscrits et l'éconduisent. Seuls, Hartmann et Girod veulent bien l'accueillir. Hartmann, qui venait de s'installer, consent à éditer son *Poème d'Avril* (qui ne lui coûte pas un sou, mais ne lui rapporte rien), et Girod lui achète pour 200 francs dix pièces de piano. C'était là le premier argent que lui valait sa musique.

Pour faire connaître ses œuvres, il cherche aussi à les faire exécuter. Le 24 février 1866, il peut faire entendre au Casino de la rue Cadet, que dirige le cornettiste Arban, une *Suite d'orchestre* intitulée *Pompeia*, qui comprenait un *Prélude*, une *Danse grecque*, un *Chœur funèbre* et une *Bacchanale*. Comme son titre l'indique, cette œuvre retraçait les impressions de la vie antique qu'il rapportait de son séjour en Italie.

La *Revue et Gazette musicale* loua cette œuvre où l'on croyait retrouver « la touche vigoureuse de Berlioz et son horreur des lieux communs... C'est une description, un programme suivi pas à pas, avec des accents tantôt grandioses, tantôt naïfs, quelquefois exagérés dans leur expression, mais toujours vrais. Nous

avons été frappés de l'habileté de l'instrumentation, vraiment surprenante chez un jeune homme, que le sentiment doit guider plus encore que l'expérience. »

Cette première œuvre symphonique n'a pas été éditée; mais il est à peu près certain que la musique s'en retrouve presque intégralement, dans l'une de ses œuvres ultérieures, et l'une des plus célèbres, *Les Erinnyes*.

Il fut aussi l'un des rares privilégiés à qui Pasdeloup consentit à ouvrir les portes de ses célèbres *Concerts populaires*. C'est ainsi qu'une *Suite d'orchestre* (dénommée « première » puisqu'il n'était plus question de *Pompeia*) y fut exécutée le 24 mars 1867. Le public l'accueillit plutôt fraîchement, et Wolff, le critique du *Figaro*, malmena fort l'œuvre de Massenet, que Th. Dubois, au contraire, défendit chaleureusement. Elle fut donc fort discutée, mais c'était justement le commencement de la renommée. Cette *Suite d'orchestre*, qui se composait des morceaux suivants : *Pastorale et fugue*, *Variations*, *Nocturne*, *Marche et Strette*, aurait été esquissée en partie — nous l'avons déjà signalé — lors de son séjour à Venise.

Peu après, deux autres de ses œuvres : *Noces flamandes* et *Le Retour de la caravane* (intitulées *Fantaisies pour orchestre*) sont entendues aux Concerts des Champs-Elysées. Enfin, l'Opéra-Comique va lui confier un ouvrage en un acte, dû pour les paroles à J. Adenis et Ch. Grandmougin, *La Grand'tante*. C'est le 3 avril 1867 que l'œuvre de Massenet fut créée à la salle Favart.

C'était l'une des trois œuvres commandées en 1866 par M. de Leuven pour satisfaire le public qui protestait contre l'injuste oubli où le théâtre laissait les lauréats du Prix de Rome.

La Grand'tante obtint dix-sept représentations, et déjà on rendit justice aux qualités scéniques de Massenet et à l'adresse de sa facture. Il faut dire aussi que cette petite partition avait été bien interprétée par Capoul, Mlle Girard, et une débutante, Mlle Heilbronn, une élève de Duprez, qui plus tard a laissé un nom.

Le 15 août 1867, sa cantate *Paix et Liberté* est entendue au Théâtre-Lyrique. Elle avait été composée pour célébrer l'Exposition universelle et fut exécutée le jour de la fête de l'Empereur. Napoléon III avait, d'autre part, institué trois concours; Massenet participa aux trois, mais sans résultat : ce fut Saint-Saëns qui obtint le prix pour sa cantate *Prométhée*; Lenepveu pour son opéra-comique *Le Florentin*; Diaz pour son opéra *La coupe du roi de Thulé.* Si *La coupe du roi de Thulé* de Massenet n'eut pas les honneurs d'une représentation à l'Opéra, l'œuvre sera toutefois jouée au théâtre de Weimar.

Malgré ce triple échec, Massenet ne perdit pas courage; sur la recommandation d'A. Thomas, Michel Carré, l'un des grands librettistes de l'époque, lui confia un opéra en trois actes, *Méduse.* Massenet y travailla pendant l'année 1869 et une partie de l'année 1870. En juillet, son travail était terminé; la guerre empêcha la remise du manuscrit à la direction de l'Opéra.

Pendant la durée de la guerre, Massenet resta à Paris, où il servit dans un bataillon de la Garde nationale. Les hostilités terminées, il prit une part active au mouvement de rénovation de la musique française qui animait alors nombre de musiciens français et qui aboutit à la création de la Société nationale, fondée le 25 février 1871. Massenet y fit entendre quelques-unes de ses premières mélodies, le *Poème du souvenir* notamment.

Après *Le Roman d'Arlequin* vinrent les *Scènes hongroises*

qui furent fort bien accueillies, en 1871, au Cirque d'Hiver. Ces *Scènes hongroises* (intitulées *Deuxième Suite d'orchestre*) se composent des morceaux suivants : *Entrée en forme de danse, Intermède, Adieux de la fiancée, Cortège, Bénédiction nuptiale.* « M. Massenet, constatait alors A. Pougin, est avant tout un coloriste : il manie l'orchestre avec une aisance et une délicatesse que Berlioz eût admirées, et il arrive à être pittoresque même lorsque sa pensée n'a rien de saillant. »

Comme le critique exprimait le désir d'entendre bientôt une symphonie du jeune compositeur, celui-ci se chargea de le désabuser : « J'ai essayé une fois; mais j'ai trop mal réussi pour pouvoir supposer que le désir m'en revienne. J'ai fait une symphonie régulière pendant le siège de Paris; plus tard, j'ai prié M. Pasdeloup de l'essayer avec son orchestre, et j'ai vu que j'avais fait complètement fausse route... Pour faire une bonne symphonie, il ne s'agit pas d'avoir beaucoup d'idées, mais de les développer avec art, de s'en servir longuement, de jouer avec elles, si l'on peut dire, d'en tirer tout ce qu'elles peuvent donner. Ce n'est point là ma nature... Ce que j'ai à dire musicalement, il faut que je le dise rapidement, avec force et concision; mon discours est serré, nerveux, et si je voulais parler autrement, je ne serais plus moi-même... »

En 1872, Massenet donna une œuvre plus importante : *Don César de Bazan*, opéra-comique en trois actes, paroles de Chantepie, d'après le roman de Dumanoir et d'Ennery.

Don César de Bazan n'eut que treize représentations. Auparavant, on avait offert à Massenet un ballet de Th. Gautier, *Le Preneur de rats de Hamelin.* Le titre choqua le directeur de l'Opéra et le projet s'écroula sans retour. La prodigieuse fortune de Massenet au théâtre n'est pas encore réalisée. En atten-

dant, une nouvelle œuvre, *Les Erinnyes* (6 janvier 1873), va commencer à illustrer son nom.

Quand Duquesnel voulut représenter *Les Erinnyes*, drame de Leconte de Lisle, c'est à Massenet qu'il confia la tâche d'y adjoindre un *Prélude*, un *Entr'acte* et deux *Mélodrames*. La « première » des *Erinnyes*, à l'Odéon, fut dirigée par E. Colonne. Pour sa représentation à l'Opéra, trois ans plus tard, « cette musique de scène » fut accrue de chœurs et d'airs de ballet; aussi en reparlerons-nous plus tard. Notons, dès maintenant, que la petite partition de Massenet fut bien accueillie.

La même année que *Les Erinnyes*, Massenet donna, à l'Odéon encore (le 11 avril), *Marie-Magdeleine*, l'une de ses meilleures œuvres. Voici à quelle occasion. L'éditeur Hartmann, tout dévoué à la musique, avait ouvert en mars 1873 le Concert national dans une salle de l'Odéon louée à ses frais. Huit séances y furent données; la dernière, celle du vendredi saint (11 avril), fut consacrée à la première audition de *Marie-Magdeleine*, drame sacré en trois actes et quatre parties, paroles de Louis Gillet.

Massenet et Hartmann avaient songé auparavant à Pasdeloup pour l'exécution de cette œuvre. M. Duquesnel a raconté d'une façon plaisante la visite qu'ils lui firent (13 mai 1872) à ce sujet :

« Il y avait dans la cheminée une de ces bûches de chêne qui résistent à toutes les attaques de la flamme, aimant mieux fumer que brûler... Pasdeloup se leva, courut à la fenêtre, qu'il ouvrit brutalement... Le pauvre Massenet, qui sentait sa voix se prendre, voulut interrompre. « Continuez, continuez, je vous entends! » fit Pasdeloup, les yeux fixés sur la pendule... Le manège de l'ouverture et de la fermeture dura ainsi deux

heures d'horloge, temps nécessaire pour l'audition. Pasdeloup n'avait d'ailleurs pas soufflé mot...

« Quand Massenet eut frappé la dernière note, « Alors c'est fini ? » dit Pasdeloup indifférent. « C'est fini! » répondit Massenet désespéré, qui prit sa musique, se leva et sortit. Arrivé sur le pas de la porte, il dit, prenant son courage à deux mains : « Vous connaissez ma partition, me jouerez-vous le Vendredi saint ? — Vous jouer... jamais de la vie, répondit Pasdeloup. Il y a un endroit où vous faites dire en parlant du Christ : J'entends ses pas... Mais, mon cher, on n'entend pas les pas du Christ... » Et il le poussa doucement dehors. « J'entends ses pas... »; c'est tout ce qu'il avait retenu de la partition.

« Massenet tomba sur un banc du boulevard, pleurant à chaudes larmes, convaincu qu'il avait travaillé quatre ans à un ouvrage sans valeur. Grâce à Hartmann, l'œuvre devait paraître un an plus tard. »

Désormais les œuvres de Massenet vont se succéder sans relâche. En cette même année 1873, on entend, le 16 novembre, ses *Scènes pittoresques*, chez Colonne, et le 22 février 1874, son *Ouverture de Phèdre*, aux Concerts Pasdeloup. Le 17 avril 1874, c'est l'*Adorable Bel-Boul*, opérette en un acte, paroles de Louis Gallet, qu'il fait représenter au Cercle des Mirlitons.

Cette aimable bluette, simple amusement d'une soirée, était interprétée par Mmes Dartaux, Wertheimberg et Granier, et par deux amateurs : Boussenot et Dreyfus.

Jeanne Granier était alors à peu près inconnue du public; sa grâce et sa jolie voix n'en firent que plus d'impression.

Quant à l'*Ouverture* de *Phèdre* (à laquelle s'ajouteront en

1900 divers morceaux de *Musique de scène* pour les représentations à l'Odéon), elle fut écrite à la demande de Pasdeloup. Massenet lui donna pour épigraphe ces deux vers de Racine :

Ce n'est pas une ardeur dans mes veines cachée :
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Au début de l'année 1875 (le 10 janvier), Massenet donna au Conservatoire ses *Scènes dramatiques d'après Shakespeare.* Leur succès fut assez mince si l'on en croit les *Annales du théâtre et de la musique* de 1875 de E. Noël et E. Stoullig :

« ... Nous sommes obligés de constater que ces épisodes de musique pittoresque attestent plus de savoir que d'originalité et ne méritent pas autre chose que le succès d'estime qu'ils obtiennent. De ces quatre morceaux, où la composition a minutieusement cherché à reproduire diverses scènes de Shakespeare, c'est *Le Sommeil de Desdémone* qui est le plus franchement et le plus justement applaudi. »

D'*Eve* aux *Scènes de féerie* (1875-1883) •

Le drame sacré *Marie-Magdeleine* avait été une réussite pour Massenet; rien d'étonnant qu'il ait encore songé à une autre œuvre tirée de la Bible : *Eve.* Celle-ci fut donnée au Cirque des Champs-Elysées par les Concerts de l'Harmonie sacrée le 18 mars 1875.

Voici que le sort même favorise Massenet : bien qu'il fût son ami, Bizet pouvait être pour lui un rival dangereux; or celui-ci meurt le 3 juin 1875, lui laissant le champ libre. Lors du concert consacré au souvenir du défunt, l'orchestre

conduit par Colonne exécuta en sourdine l'Adagietto de *L'Arlésienne*, et un *Lamento* composé par Massenet joua le rôle d'oraison funèbre.

En 1876, *Les Erinnyes* furent remaniées et complétées. La partition comprenait alors une dizaine de morceaux : *Invocation, Entr'acte, Baisser de rideau, Chœurs, Marche nuptiale, Ballet* — ce dernier très important. Malgré ces adjonctions, elle se composait uniquement encore de morceaux de musique de scène, et ne comprenait ni soli, ni duos.

Vers la même époque (1875-1876), Massenet songea à écrire un opéra, *Les Templiers*, et il en écrivit 200 pages. L'œuvre n'alla pas plus loin : après en avoir conféré avec son éditeur Hartmann, il jeta au feu son travail jugé trop dans le style de Meyerbeer.

Le 27 avril 1877, *Le Roi de Lahore* parut à l'Opéra. Ce fut un succès décisif; jusque-là, on pensait que Massenet ne pouvait réussir que dans l'oratorio; sa nouvelle œuvre prouvait qu'il n'était pas moins doué pour le drame lyrique. Le directeur de l'Opéra, Halanzier, n'avait d'ailleurs rien négligé pour assurer le succès de Massenet.

La première représentation eut lieu sans répétition générale préalable en présence de la critique. Ceci avait été voulu par Halanzier qui avait déclaré :

« Quand il s'agit de l'œuvre d'un maître, on peut, à la rigueur, livrer au public le secret des derniers travaux; il n'en est pas de même avec un jeune compositeur, dont l'avenir tout entier dépend d'une impression, qui peut être plus ou moins bonne et sur laquelle on revient toujours très difficilement. »

Massenet n'avait pas 35 ans quand *Le Roi de Lahore* parut

à l'Opéra. Son succès lui fit des envieux, dont le plus acharné fut Saint-Saëns.

Chevalier de la Légion d'honneur depuis juillet 1876, voici qu'il va hériter les honneurs officiels détenus par Bazin, le professeur de composition du Conservatoire qui l'avait jadis mis à la porte de sa classe, et qui vient de mourir. Le 18 octobre 1878, il est appelé, sur la proposition d'A. Thomas, à occuper la chaire de composition du Conservatoire, il y restera dix-huit ans. Le 30 novembre de la même année, il remplaçait aussi Bazin à l'Institut, où il l'emportait sur Saint-Saëns, son concurrent le plus redoutable par 18 voix contre 13. Pourtant, dans le but d'adoucir l'humeur de son rival, Massenet lui écrivit un billet commençant par cet mots : « L'Institut vient de commettre une grande injustice... » L'autre lui répondit textuellement : « C'est bien mon avis... » A une soirée chez Lalo, quelques mois après il refusa de lui adresser la parole, et s'ils entretinrent par la suite des relations plus courtoises, ils ne se réconcilièrent jamais.

Massenet revint avec *La Vierge* au genre de l'oratorio; c'était après *Marie-Magdeleine* et *Eve* son troisième ouvrage dans ce domaine. Ces œuvres constituent une sorte de trilogie pour la glorification de la femme. « Dans *Eve*, il célèbre sa naissance et son avènement à l'amour humain; dans *Marie-Magdeleine*, il pleure sa chute et chante sa rédemption; dans *La Vierge*, il l'exalte dans tout l'éclat de sa pureté idéale. »

La Vierge fut représentée aux Concerts historiques de l'Opéra le 22 mai 1880; l'œuvre avait pour interprètes : Caron et Laurent; Mmes Krauss, Daram, Janvier et Barbot.

Le jour de la « première », le public fit à Massenet une véritable ovation. Malheureusement, huit jours après, lors d'une

seconde représentation, la foule ne mit guère d'empressement à venir écouter l'œuvre nouvelle et notre compositeur se trouva fort déçu de cet éphémère succès.

Il devait avoir encore des déconvenues avec *Hérodiade*. Le poème, dû à Paul Milliet et Henri Grémont (pseudonyme d'Hartmann), était en partie emprunté à l'œuvre d'un auteur italien, Zanardini. L'Opéra, que dirigeait alors Vaucorbeil, refusa la pièce, estimant le sujet peu convenable. Le Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, n'eut pas les mêmes scrupules, et la première représentation d'*Hérodiade* eut lieu le 19 décembre 1881. L'exécution en fut d'ailleurs remarquable et le succès éclatant : soixante représentations ne l'épuisèrent pas et la salle fut toujours pleine, la foule venant de toutes les villes de Belgique. *Hérodiade* ne revint chez nous que plus tard; aussi aurons-nous à en reparler.

En attendant, les Concerts continuent à accueillir ses œuvres : le 19 mars 1882 ses célèbres *Scènes alsaciennes* sont exécutées sous la direction de Colonne, tandis que ses *Scènes napolitaines* étaient données chez Pasdeloup. En mars 1881, ses *Scènes de féerie* avaient été jouées à Londres; elles sont redonnées au Châtelet le 11 février 1883.

De *Manon* à *Hérodiade* (1884) •

Avec *Manon* (19 janvier 1884), Massenet connut un grand succès auprès du public; la critique, par contre, fut plutôt réservée, sinon hostile.

Nous savons par Massenet lui-même comment il fut amené à écrire *Manon*. Par un matin d'automne (en 1881), un ou-

vrage de la bibliothèque de Meilhac attira ses regards : c'était *Manon Lescaut*, le roman de l'abbé Prévost. Ce fut comme une révélation; il en fit part à Meilhac, et celui-ci se mit à l'œuvre en collaboration avec Ph. Gille, mais il semble que Massenet lui-même n'ait pas été étranger à l'élaboration du livret. Souvent il rendait visite aux auteurs, à Saint-Germain, et c'est à lui que serait dû l'épisode de Saint-Sulpice; c'est lui qui, plus tard, réclamera, pour un effet de contraste, le tableau de l'Hôtel de Transylvanie.

Au début de 1882, son œuvre était assez avancée. Il risqua une première audition des premiers actes de *Manon*, à Bruxelles, chez des amis; il reprit son travail à La Haye, dans la chambre même où avait vécu l'abbé Prévost, qu'un Hollandais mélomane avait mise à sa disposition. Il retourna ensuite à Bruxelles, et c'est là qu'il traça l'esquisse de l'acte du Séminaire; au printemps de 1883, enfin, l'œuvre était achevée.

Une lecture de la partition eut lieu chez le directeur de l'Opéra-Comique, en présence de l'auteur, des librettistes et de Mme Miolan-Carvalho. Comme celle-ci exprimait son regret de n'être plus d'âge à créer le rôle de Manon, Massenet voulut que son nom au moins figurât sur la partition, et aussitôt la lui dédia.

Pour interpréter le rôle de Manon, Massenet avait d'abord songé à Mme Vaillant-Couturier, puis à Jeanne Granier; finalement, il s'adressa à Mlle Heilbronn. Bien que riche et maintenant retirée du théâtre, celle-ci accepta d'enthousiasme. Pour les rôles masculins, le choix fut plus aisé : Talazac (des Grieux), Taskin (Lescaut), Cobalet. Enfin, comme Massenet ne voulait aucune modification à son œuvre, il usa d'un stratagème : au moment des répétitions, il apporta à Carvalho une

partition gravée. L'œuvre fut ainsi représentée telle que l'avait voulue son auteur.

La première répétition d'*Hérodiade*, comme nous l'avons dit, avait eu lieu à Bruxelles, le 19 décembre 1881. L'œuvre de Massenet fut ensuite donnée au Théâtre Italien, à Paris, le 1er février 1884; elle sera enfin représentée au Théâtre de la Gaîté-Lyrique le 2 octobre 1903. Livret et partition ont subi des modifications sensibles à travers ces avatars.

Du *Cid* à *Esclarmonde* (1885-1889) • Le 30 novembre 1885, *Le Cid* était représenté à l'Opéra. Bizet avait demandé jadis un livret à Louis Gallet sur ce sujet. D'Ennery, lui aussi, avait commencé par arranger un livret pour l'Opéra. Après la mort de Bizet, Gallet, d'Ennery et Blau se mirent d'accord pour offrir leur adaptation à Massenet, qui accepta. Cet arrangement n'est d'ailleurs pas maladroit.

Le Cid de Massenet constitue un opéra en quatre actes et dix tableaux. Il fut interprété par un quatuor de la plus haute valeur : Mme Fidès-Devriès (Chimène), Mme Bosman (l'Infante), Edouard et Jean de Reszké (don Diègue et Rodrigue), et monté par le directeur de l'Opéra (Gailhard) avec beaucoup de soin.

L'œuvre dont nous allons parler maintenant est de bien moindre envergure : il s'agit d'une musique de scène pour la pièce de V. Sardou, *Le Crocodile*, jouée à la Porte-Saint-Martin le 21 décembre 1886. L'œuvre n'eut guère de succès; on remarqua cependant quelques pages de la petite partition de Mas-

senet, notamment une jolie Valse et un bel Andante qu'on fit bisser.

La première représentation d'*Esclarmonde* eut lieu à Paris le 14 mai 1889. L'ouvrage fut joué cent une fois de suite et l'enthousiasme du public considérable. — A la même époque, l'œuvre de Massenet était donnée à Bruxelles et à Bordeaux avec un égal succès.

Le poème d'*Esclarmonde*, où le surnaturel et le naturel se mêlent, ne pouvait qu'inspirer Massenet; il avait auparavant effrayé Gevaert à qui il avait été proposé.

Massenet avait la plus grande admiration pour Wagner; un an avant de commencer *Esclarmonde*, il était allé à Bayreuth, et ce voyage ne fut certainement pas sans influence sur lui. S'il n'a pas utilisé dans son œuvre nouvelle le leit-motiv d'une façon mécanique, c'est que la réapparition d'un leit-motiv peut nuire à la ligne mélodique.

C'est au début de l'été de 1887 que Massenet s'installa à Vevey, en Suisse, pour y composer *Esclarmonde*; c'est dans cette atmosphère enchanteresse que fut écrite la partition.

La créatrice du rôle d'Esclarmonde, Sibyl Sanderson, fut connue de Massenet de façon assez curieuse. Un jour (en 1887), on lui présenta au cours d'un dîner deux Américaines, la mère et la fille, celle-ci d'une grande beauté. Ayant perdu son père, elle dit au compositeur son désir de faire du théâtre. Il se mit au piano pour l'accompagner : ce fut une révélation. Il fut subjugué par cette voix cristalline qui résonnait d'une façon « magique » et embrassait aisément trois octaves. Aussi, ce fut elle qu'il choisit deux ans plus tard (elle avait 24 ans alors) pour créer le rôle d'Esclarmonde. — C'est elle qui créera par la suite celui de Thaïs.



THÉATRE NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

ESCLARMONDE

Opéra romanesque en quatre actes et huit tableaux



Poème de

MM. ALFRED BLAU et LOUIS DE GRAMONT

Musique de

J. MASSENET

PARIS. — G. HARTMANN & Cie, Éditeurs, 20, rue Daunou.

Couverture du livret d'*Esclarmonde*

(*B. N.*)

Page précédente :

Massenet, dessin de Chaplain. Villa Médicis à Rome. **(*B. N.*)**

Elle fut pour Massenet une véritable inspiratrice; elle était venue s'installer avec sa mère à Vevey et le maître lui faisait interpréter chaque soir les pages qu'il avait écrites pour elle. Il la considéra comme une véritable collaboratrice, la forçant à signer avec lui la dernière page de la partition. C'est à elle aussi qu'il dédia sa célèbre mélodie *Pensée d'automne.*

Du *Mage* à *Werther* (1891-1893) • Le 16 mars 1891, *Le Mage* paraissait à l'Opéra. Cet ouvrage en cinq actes et six tableaux était dû pour les paroles à J. Richepin; il avait pour interprètes : Mme Fiérens (Varedha), Mme Lureau-Escalaïs (Anahita), Vergnet (Zarastra), Delmas (Aniron), Martapoura (le Roi).

Le 12 avril 1891, la Société des Concerts donna une audition de *Biblis.* L'œuvre n'était pas absolument nouvelle puisqu'elle avait été déjà entendue lors de sa parution en 1886, et qu'Hartmann l'avait éditée.

Pendant que Massenet se trouvait à Vienne pour la création dans cette ville de *Werther* (janvier 1892), une autre de ses œuvres y fut donnée : *Le Carillon,* récit d'une légende mimée et dansée, dont le ténor Van Dyck avait établi le plan, en collaboration avec Roddez, tandis que se poursuivaient les répétitions de *Werther* même.

La fantaisie du compositeur put se donner libre cours dans ce ballet, qui parut une miniature des *Maîtres chanteurs,* et qui plut par le contraste de l'apparition des anges avec les danses des corporations.

Quant au *Werther* de Massenet, il était écrit depuis plusieurs années lorsqu'il parut enfin sur la scène de l'Opéra-Comique le 16 février 1893. L'année précédente, l'œuvre jusque-là dédaignée, avait été accueillie par l'Opéra de Vienne, et elle avait remporté un succès triomphal, mais voyons auparavant ce que Massenet lui-même a raconté au sujet de l'élaboration de *Werther*.

« J'eus à peine ce livre entre les mains que, avides de le parcourir, nous entrâmes dans une de ces immenses brasseries comme on en voit partout en Allemagne... Je ne pouvais m'arracher à la lecture de ces lettres brûlantes, d'où jaillissaient les sentiments de la plus intense passion... Tant de passion délirante et extatique me fit monter des larmes aux yeux. »

Le livret fut établi par les soins d'E. Blau, P. Millet et Hartmann. Ils eurent la sagesse de respecter le sens intime de l'œuvre de Gœthe, de lui conserver son caractère d'idylle bourgeoise, unie et simple.

Pour l'Opéra de Vienne, l'œuvre de Massenet avait été traduite en allemand par Max Kalbeck; poème et musique obtinrent un incomparable succès. Massenet a d'ailleurs conté son aventure viennoise.

A son arrivée dans le cabinet du directeur de l'Opéra impérial, tous les assistants se levèrent, tandis que le directeur lui adressait de « trop élogieuses paroles ». Conduit au piano, au moment où il allait frapper le premier accord, une émotion invincible l'envahit. Les larmes lui vinrent aux yeux, et il pleura « comme une femmelette ». Des prévenances et des délicatesses exquises ne tardèrent pas à le réconforter, et il exécuta au piano sa partition entière.

Quand Carvalho sut les recettes que *Werther* fournissait à

l'Opéra de Vienne, il n'hésita pas à donner l'œuvre au public parisien.

De *Thaïs* à *La Navarraise* (1894-1895) •

Le 16 mars 1894, une nouvelle œuvre de Massenet était créée à l'Opéra : *Thaïs*. Le livret de cette « comédie lyrique », dû à L. Gallet et écrit en prose rythmée, était tiré d'un conte d'A. France. Quant à la distribution, elle était la suivante :

Thaïs, Melle Sibyl Sanderson; Crobyte, Mme Marcy; Myrtale, Mme Heglon; Athanaël, Delmas; Nicias, Alvarez; Palémon, Delpouget. Dans le ballet du 3e acte, réglé par Hansen, figuraient Mlles Mauri, Viollat, Vangoethen, Sandrini, Salle, Blanc, et les danseurs Ladam, Lecerf, Stilb, Marius, Girolier, Régnier, Javon.

Le 8 mai de la même année, Massenet donnait une autre œuvre à l'Opéra-Comique : *Le Portrait de Manon*. Cet ouvrage en un acte (livret de Georges Boyer) eut pour interprètes :

Fugère (des Grieux), Grivot (Tiberge), Mme Elven (le vicomte de Morcef), Mme Lainé (Aurore).

Le 3 octobre 1895, *La Navarraise* paraissait également à l'Opéra-Comique. Cet « épisode lyrique » avait été donné d'abord à Londres, à Covent-Garden (en juin 1894), puis au Théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. A l'Opéra-Comique, l'œuvre de Massenet fut interprétée par Jérôme (Araquil), Bouvet (Garrido), Mondaud (Remigo), Belhomme (Bustamente), Mlle Calvé (Anita).

De *Sapho* au *Grillon* (1897-1904) • A *La Navarraise* succéda une autre pièce, moderne par son sujet, un peu en marge du genre habituel de Massenet : *Sapho.* Ce drame lyrique en quatre actes, tiré par ses librettistes H. Cain et Arthur Bernède du célèbre roman d'A. Daudet, parut à l'Opéra-Comique le 27 novembre 1897.

Lors de sa création, *Sapho* eut pour interprètes :

Leprestre (Jean Gaussin), Dufour (Cabassu), Gresse (Césaire), Nohel (Caoudal), Jacquet (Laborderie), Mlle Emma Calvé (Fanny Legrand), Mlle Wyns (Divonne), Mlle Guiraudon (Irène).

Le 24 mars 1899, *Cendrillon* était créée à l'Opéra-Comique avec la distribution suivante :

Fugère (Pandolfe), Dubosc (le Roi), Gourdon (le Doyen), Troy (le Surintendant), Huberdeau (le Premier ministre), Mme Brégean-Gravière (la Fée), Mlle Guiraudon (Cendrillon), Mme Deschamps-Jehin (Mme de la Haltière), Mlle Emelen (le Prince Charmant), Mlle Tiphaine (Noémie), Mlle Marié de l'Isle (Dorothée).

Massenet va revenir à l'oratorio, en 1900, avec *La Terre promise* qui fut exécutée le 15 mars en l'église Saint-Eustache, Il avait emprunté son texte à la Bible; se bornant à intervertir quelques versets et à supprimer quelques passages, il n'employa dans son œuvre aucun mot qui ne fût dans l'Ecriture.

Après cette incursion dans la musique sacrée, Massenet revint à l'Opéra-Comique avec *Grisélidis,* conte lyrique en trois actes, paroles d'A. Silvestre et E. Morand, qui fut créé à l'Opéra-

Comique le 20 novembre 1901. Ce « drame mystique » avait paru précédemment à la Comédie-Française avec succès, et c'est ce succès qui avait incité les auteurs à le transformer en opéra. La réussite de ce dernier ne sera pas moindre. Le sujet plaisait d'ailleurs à Massenet qui a dit : « J'aimais beaucoup cette pièce; tout m'en plaisait. » Les auteurs du livret s'étaient inspirés d'une légende provençale, populaire au Moyen-Age, et qui fut même représentée à Paris, devant le roi Charles VI, en 1393.

L'œuvre de Massenet connut un grand succès (9 538 francs de recettes le 23 novembre) ; c'est même elle qui connut la plus forte recette réalisée à l'Opéra-Comique.

Ce fut ensuite un divertissement-ballet, *La Cigale,* que Massenet fit représenter à l'Opéra-Comique le 4 février 1904. Cet ouvrage en deux actes avait été composé sur un scénario de H. Cain et fut donné au bénéfice du petit personnel de l'Opéra-Comique.

En cette même année, Massenet écrivit une musique de scène pour une comédie de Francmesnil, *Le Grillon,* qui fut jouée le 1er octobre.

Du *Jongleur de Notre-Dame* à *Bacchus* (1904-1909) •

La genèse du *Jongleur de Notre-Dame,* qui fut créé à l'Opéra-Comique le 10 mai 1904, est assez curieuse. Massenet partait pour se rendre à l'Institut, quand il jeta les yeux sur un poème qu'un inconnu avait déposé chez

son concierge. Ce poème l'enthousiasma aussitôt et il le lut d'une traite. Il était l'œuvre de Maurice Léna, totalement ignoré du monde du théâtre. Massenet n'en répondit pas moins à l'auteur qu'il écrirait volontiers une partition sur ce livret qui l'enchantait. De fait, il abandonna ses autres ouvrages et commença la composition du *Jongleur de Notre-Dame*, son chef-d'œuvre selon M. Malherbe.

Quand *Le Jongleur de Notre-Dame* fut donné à Paris, il revenait de Monte-Carlo, où il avait été créé le 18 février 1902 sous la direction de Gunsbourg. Plusieurs villes d'Allemagne le connurent aussi avant Paris. La nouvelle œuvre de Massenet causa au public parisien une agréable surprise par son caractère particulier. Ce caractère particulier, Massenet était le premier à s'en rendre compte. Un matin d'hiver, il rencontra Pierre Lalo. Ils entrèrent dans le jardin du Luxembourg pour causer loin du bruit. Comme son interlocuteur lui demandait à quoi il travaillait, « Oh! lui répondit-il, les regards illuminés, dans un de ses élans juvéniles qui étaient une de ses séductions d'éternel charmeur. Oh! à une chose extraordinaire. Et extraordinaire est bien faible. J'ai envie de dire comme Mme de Sévigné dans la fameuse lettre : à la chose la plus étonnante, la plus surprenante, la plus inouïe, la plus singulière, la plus incroyable... Vous ne devinerez jamais. J'écris une pièce, une légende, un conte en musique, appelez-le comme vous voudrez, où il n'y a *pas un seul rôle de femme*. Pas un, entendez-vous, pas le plus petit rôle de femme. Que dites-vous de ça ? » Puis il ajouta : « J'approche de la fin, et depuis quelques jours, je *sais* à coup sûr que *Le Jongleur de Notre-Dame* sera mon chef-d'œuvre. » Selon P. Lalo, son pressentiment ne l'avait pas trompé : *Le Jongleur* est, sinon son chef-d'œuvre, l'un de ses

trois chefs-d'œuvres, les deux autres étant *Manon* et *Werther*[1]. Aussi, depuis sa création, *Le Jongleur de Notre-Dame* n'a cessé de figurer au répertoire, et son succès mérité ne s'est jamais démenti depuis.

La même faveur n'échut pas à *Chérubin*, « comédie chantée » en trois actes de Francis de Croisset et Henri Cain, qui fut créée à l'Opéra-Comique le 23 mai 1905. (Le Théâtre de Monte-Carlo avait donné cette œuvre le 14 février précédent). En ce moment, Massenet travaille avec plus d'ardeur que jamais (plus de douze heures par jour). A l'un de ses interlocuteurs qui s'en étonnait, il répondit : « Mais oui, cela m'arrive souvent. A *Chérubin* que je viens de terminer, j'ai travaillé durant deux cent dix heures de suite, avec juste les intervalles des repas et quelques heures de sommeil chaque nuit. Quand je m'y mets, je ne connais plus la fatigue... »

C'est même pour conserver tout son temps à la composition qu'il avait résilié ses fonctions de professeur au Conservatoire — où il se faisait souvent suppléer par Gédalge — et qu'il avait refusé la direction de cet établissement à la mort de son ancien maître A. Thomas en février 1896.

Lors de la « première » de *Chérubin* à l'Opéra-Comique, l'œuvre eut pour interprètes : Fugère (le Philosophe), Allard (le Comte), Cazeneuve (le Duc), Chalmin (le Baron), de Poumayrac (Ricardo), Huberdeau (l'Hôtelier), Mlle Mary Garden (Chérubin), Mlle Marguerite Carré (Nina), Mme Vallandri (l'Ensoleillad), Mme Guionic (la Comtesse), Mme Cocyte (la Baronne).

C'est à l'Opéra que nous devons maintenant nous transporter.

1. P. Lalo, *De Rameau à Ravel.*

Le 31 octobre 1906, Massenet y faisait représenter *Ariane*, opéra en 5 actes, sur un livret de Catulle Mendès, qui disait de son collaborateur qu'il était à la fois « un merveilleux Lulli, un parfait Rameau, et un très parfait Gluck ».

Outre *Thérèse*, drame musical créé à Monte-Carlo, dont nous parlerons ultérieurement, Massenet donna, en 1907, une musique de scène pour un drame de J. Aicard, *Le Manteau du Roi*, joué à la Porte-Saint-Martin le 22 octobre. Selon un bref compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* de 1907, « le drame s'accompagne d'une discrète musique de scène émouvante et délicieuse où s'avère une fois de plus la personnalité du maître Massenet ».

C'est à Monte-Carlo encore que fut créé le ballet *Espada* le 15 février 1908.

C'est à l'Opéra de Paris qu'il faut retourner maintenant pour la « première » de *Bacchus* (5 mai 1909). Le livret de *Bacchus*, opéra en quatre actes, est encore de Catulle Mendès. Selon le musicien, l'œuvre nouvelle devait merveilleusement compléter leur *Ariane*. Le livret est malheureusement plus médiocre encore que le précédent, pour ne pas dire pitoyable.

Cet ouvrage lyrique comporte une innovation : un premier acte réservé à la déclamation, et en conséquence interprété par des artistes dramatiques (de Max, Mlles Brille et Parny), dont le but est d'exposer le sujet de l'œuvre. Il semble que le poète — si l'on peut dire — ait voulu opposer la joie de la Grèce active à la torpeur de l'Inde contemplative, l'effort au renoncement, la vie au néant.

Dans l'interprétation de cet opéra en quatre actes et sept tableaux, nous trouvons les noms de Muratore (Bacchus), Gresse (le Révérend), Duclos (Silène), Nansen (Pourna), Triadou

(Mahouda), Cerdan (Ananda), Delmont, Ezanno et Narçon (premier, deuxième et troisième moines) ; de Mlle L. Bréval (Ariane), Mlle Lucy Arbell (la reine Amahelli) et Mlle Laute-Brun (Kéléyï).

Quant à l'intrigue, c'est la suite d'*Ariane.*

En cette année 1909, Massenet avait composé une musique de scène pour *Perce-Neige et les sept gnomes,* conte en vers de Mlle Dortzal, qui fut représenté le 2 février au Théâtre Fémina.

De *Don Quichotte* à *Amadis* (1910-1922) •

Don Quichotte parut à la Gaîté-Lyrique le 20 décembre 1910. Massenet avait été enchanté par la comédie de Le Lorrain; n'écrit-il pas dans ses *Souvenirs* : « Ce qui, en me charmant, me décida à écrire cet ouvrage, ce fut la géniale invention de Le Lorrain, de substituer à la grossière servante d'auberge, la Dulcinée de Cervantes, la si originale et pittoresque Belle Dulcinée. Les auteurs dramatiques français les plus en renom n'avaient pas eu cette excellente idée. » De fait, nous le verrons, le *Don Quichotte* de Massenet n'a rien de commn avec celui de Cervantes.

Lors de sa création, *Don Quichotte* eut pour interprètes : Vanni Marcoux (don Quichotte), Lucien Fugère (Sancho), A. Gilly (Rodriguez), C. Delmas (Juan), Alberti (le chef des bandits), Mlle Lucy Arbell (Dulcinée), Mlle Brienz (Pedro), Mlle Dehaye (Garcia).

Thérèse, drame musical en deux actes sur un livret de J. Claretie, qui parut ensuite, n'est pas sans valeur. L'œuvre, donnée d'abord à Monte-Carlo le 7 février 1907, fut représentée à l'Opéra-Comique le 19 mai 1911 avec la distribution suivante : Ed. Clément (Armand de Clerval), Albers (André Thorel), Belhomme (Morel), Andal (un officier municipal), Mlle Lucy Arbell (Thérèse).

Une nouvelle œuvre, *Roma,* jouée d'abord à Monte-Carlo (le 17 février) fut ensuite donnée à l'Opéra le 24 avril 1912. La pièce avait été tirée de l'ouvrage d'Alexandre Parodi, représentée en 1876 au Théâtre-Français sous le titre de *Rome vaincue.* Lors de sa création, *Roma* eut pour interprètes : Muratore (Lentulus), Delmas (Fabius), Noté (le Gaulois), Journet (le Souverain Pontife), Carrié (Caïus), Rey (un vieillard), Mme Kousnetzoff (Fausta), Mlle Lucy Arbell (Postumia), Mlle Campredon (Junia), Mme Le Senne (la Grande Vestale), Mlle Courbières (Galla). L'orchestre était dirigé par Paul Vidal.

Panurge, haulte farce musicale en trois actes, paroles de Boukay et G. Spitzmuller, vit le jour à la Gaîté-Lyrique le 25 avril 1913 avec la distribution suivante : Panurge, Vanni Marcoux; Pantagruel, Martinelli; Frère Jean, Gilly; Angoulevent, Audoin; Trouillogan, Lacombe; Malicorne, Garrus; Gymnaste, Marchand; Carpelin, Desrais; Epistemon, Lokner; Rondibilis, Godet; Raminagrobis, Royer; Dindenault, Baillon; Colombe, Mlle Lucy Arbell; Ribaude, Mme Maïna Doria; Baguenaude, Mlle Muratet; 1re danseuse, Mlle Cornilla.

Panurge fut représenté après la mort de Massenet (décédé le 14 août 1912) ; deux autres œuvres verront encore le jour après sa mort : *Cléopâtre* et *Amadis.*

Cléopâtre, drame passionnel en quatre actes, paroles de L. Payen, fut représentée à Monte-Carlo le 23 février 1914. Son sous-titre de *drame passionnel* montre assez que cette histoire se réduit à une intrigue amoureuse. Quelques pages cependant n'en sont pas sans intérêt : la lettre lue par Marc-Antoine, le *Prélude* funèbre du dernier acte, une scène populaire dans une taverne, des airs de danse d'allure exotique.

Amadis, opéra légendaire en quatre actes sur un livret de J. Claretie, parut plus tardivement encore : le 1er avril 1922 et à Monte-Carlo, comme *Panurge.* La partition, terminée en 1890, avait été tirée du tiroir où elle sommeillait en 1911. Le livret de cette œuvre plaisait beaucoup à Massenet. « Quel joli poème j'avais là! écrit-il en ses *Souvenirs.* Quel aspect vraiment nouveau! Quelle poétique et touchante allure avait ce *Chevalier du Lys,* resté le type des amants constants et respectueux! Quel enchantement dans ces situations! Quelle attachante résurrection, enfin, que celle de ces nobles héros de la chevalerie du Moyen Age, de ces preux, si vaillants et si braves! »

Massenet : l'homme et l'artiste • P. Lalo a laissé le portrait suivant de Massenet : « C'était au temps de sa jeunesse et de mon enfance un homme de taille mince et d'allure leste, au visage glabre, expressif et mobile, aux brillants yeux bruns, à la bouche sinueuse, au front haut et précocement découvert, à la parole caressante et flatteuse. Tout en lui, comme en son art, voulait plaire, et plaisait. »

Son *Roi de Lahore* avait paru à l'Opéra alors qu'il n'avait pas 35 ans. Son succès lui fit des envieux, dont le moindre — nous l'avons vu précédemment — ne fut pas Saint-Saëns.

Massenet n'était ni méchant, ni agressif; il savait cependant se défendre à merveille, avec une tenace souplesse. Pendant 15 ans, Saint-Saëns et lui ont eu la faveur du prince de Monaco, et chaque année le Théâtre de Monte-Carlo donnait alternativement une pièce de l'un et de l'autre. Saint-Saëns réussit une fois à faire jouer consécutivement deux de ses œuvres. Massenet intervint à sa manière, sans fracas, et c'est à lui que fut donné ensuite ce tour de faveur, deux années de suite.

Quand Massenet mourut, Saint-Saëns lui consacra un article plutôt singulier : « On a parlé de l'amitié qui nous unissait... Mes amis, ce furent Bizet, Guiraud, Delibes; ceux-là étaient des frères d'armes. Massenet était un rival... »

Combien était différent le ton de Massenet parlant de Saint-Saëns! « Sans doute, dit-il un jour à P. Lalo, le commerce de Saint-Saëns à cette époque-là, et plus tard, n'avait rien eu de bien agréable pour moi. Mais à mesure que le temps passe, je ne me souviens plus que de notre première amitié [1]... »

On a parfois cru à une certaine diplomatie dans les manifestations amicales de Massenet; à tort peut-être car les contemporains se sont plu à reconnaître sa réelle bonté, indépendamment de son désir de séduction.

« Quant à la personne même de Massenet, écrivait par exemple M. Boschot, je crois qu'il était impossible de fréquenter ce maître, ou simplement de le rencontrer, sans subir sa séduction.

1. P. Lalo, ouvrage cité.

Lui que la gloire avait favorisé, lui qu'elle aurait pu gâter pour lui avoir cédé tout de suite et si longtemps, il était la simplicité, la bonhomie, et je dirai la gaminerie même.

« On a parfois raillé sa politesse si exacte, si méticuleuse, si empressée. On a eu tort, car on l'a jugée sans tenir compte ni de la sincère bonté de Massenet, ni de sa sensibilité frissonnante, ni des conditions particulièrement dures où se débat, fatalement, un compositeur de théâtre... Aux procédés agressifs, ou qui vont le devenir, il répondait donc, tant qu'il le put, par de la bonne grâce et des prévenances. Dans cette habitude, s'il y avait une part de calcul, part fatale et bien excusable, il y avait aussi une très grande part de véritable bonté... »

Selon R. Brancour, l'homme était bon, sa bienveillance infatigable. Le séducteur avait cependant en lui un peu du don Juan. Il savait comme lui renvoyer avec grâce un gêneur, après s'être informé des nouvelles de toute sa famille, y compris le petit chien Brusquet.

Paul Landormy écrit de son côté : « ... D'une politesse exacte, méticuleuse et empressée qui ne laissait pas une seule lettre sans réponse, d'une bienveillance souriante un peu exubérante, habile cependant à manier l'ironie, Massenet séduisait par sa personne comme par sa musique.

« Chez son éditeur Heugel, où il recevait les directeurs de théâtres, les artistes, les jeunes compositeurs et les journalistes, dans le luxueux salon rose de son entresol de la rue de Vaugirard (en face du jardin du Luxembourg), où ne pénétraient que les intimes, « il régnait, comme le dit fort justement son commentateur Joseph Loisel, par sa grâce aimable et son affectueuse aménité. Quand on allait lui rendre visite pour la première fois, il vous entourait de toutes sortes de prévenances et

de caresses et ne vous laissait jamais partir, — j'en ai fait l'expérience, — sans être assuré d'avoir fait votre conquête. »

Pour J. Chantavoine enfin, « Massenet répandait autour de lui une bienveillance souriante, empressée, un peu exubérante. La générosité native de son cœur et l'aménité essentielle de son caractère y étaient assurément pour beaucoup; pourquoi fallait-il que l'on y sentît un peu de cette bonhomie par quoi l'homme arrivé essaye d'effacer la condescendance et que l'on y soupçonnât peut-être un soupçon de diplomatie ? Vous lui étiez à peine présenté qu'il vous prenait les deux mains, vous assurait de son entière affection, avait l'air de pleurer avec vous votre famille entière, vous faisait des confidences sur la santé de la sienne et vous disait des grivoiseries. Si j'ose employer ici deux termes familiers, il était « bénisseur » au suprême degré, réservant ses « rosseries » pour une plus ample connaissance[1] »...

Massenet était de taille moyenne. Sa longue chevelure, la douceur et la mobilité de son regard, l'aisance de ses mouvements, donnaient à sa personne un caractère tout particulier, sinon une véritable originalité.

La même amabilité se retrouvait en Massenet professeur. Il fut professeur de composition au Conservatoire de 1878 à 1896, et il forma un grand nombre de compositeurs de notre école actuelle. Tous s'accordent à louer son dévouement et le charme de l'enseignement qu'il leur dispensait. P. Lalo a écrit à ce sujet : « Une foule de jeunes gens venaient suivre les leçons de Massenet, avides de surprendre le secret du charme par le-

1. J. Chantavoine, *De Couperin à Debussy*.

quel il avait conquis le public; tous les prix de Rome s'efforçaient de reproduire les contours caressants, les molles inflexions et les courbes alanguies de la « phrase Massenet ».

Ses leçons n'avaient rien de dogmatique. C'étaient d'exquis entretiens, où le maître savait éveiller l'esprit de ses auditeurs, former aussi leur goût. « Quant au *contenu* de son enseignement, écrit J. Chantavoine, il semble bien que l'essentiel en consistât dans des recettes plutôt que dans des principes. Massenet exerçait son auditoire en vue du prix de Rome, c'est-à-dire dans l'art de confectionner une cantate... Il serait superflu et même injuste de reprocher au maître d'avoir ainsi orienté ses élèves vers le théâtre plutôt que vers la musique pure : ce faisant, il n'obéissait pas moins à un système administratif qu'à sa nature personnelle. »

Ses élèves lui ont toujours témoigné la plus vive reconnaissance; plusieurs ont connu la notoriété sinon la gloire : Paul Vidal, H. Rabaud, Max d'Ollone, A. Bruneau, H. Leroux, L. Hillemacher, G. Pierné. G. Ropartz, H. Février, G. Enesco, F. Schmitt, Ch. Koechlin, G. Charpentier, G. Marty...

M. Schneider nous dit qu'au piano il enchantait ses auditeurs. Il prenait par exemple une mélodie de Schubert et une mélodie de Schumann; ce n'était pas qu'au point de vue harmonie et technique qu'il montrait la différence qui les séparait; il établissait des comparaisons avec la littérature, la peinture et la sculpture. Sa parole était attrayante; on ne pouvait pas ne pas en subir le charme prenant.

Quand l'époque du concours de Rome approchait, il convoquait ses élèves à 7 heures chaque matin chez lui (il habitait alors rue du Général-Foy), et on se mettait au travail avec

acharnement. Pensant que les leçons du Conservatoire étaient trop courtes, il continuait à domicile son enseignement.

Il serait bon peut-être d'apporter un correctif au témoignage que nous donne M. Schneider; vers la fin de son professorat, il manquait souvent son cours, se faisant suppléer — très bien d'ailleurs — par A. Gédalge. Th. Dubois lui fit remarquer un jour, amicalement, que ses élèves pouvaient se demander de qui ils étaient les élèves : de M. Massenet ou de M. Gédalge ?

Notons par ailleurs que dans les affaires disciplinaires, Massenet était toujours porté à l'indulgence, et probablement plus par sa nature qu'en vertu d'un principe.

Après son départ de la rue du Général-Foy, il alla demeurer rue de Vaugirard, et son logement a été décrit par Raoul Aubry dans *Le Temps* du 10 mai 1910 :

« L'entresol qu'il occupe est vaste et ses fenêtres ouvrent sur les jardins du Sénat. Les branches de lilas qui montent au mur d'en face tendent vers lui leurs grappes violettes... Le fond du décor a la grâce et l'harmonie qui conviennent. Autour de soi, dans ce salon rose et délicat, c'est encore de la grâce et de l'harmonie; ce n'est pas vieillot, ni suranné; ce n'est pas non plus art moderne ou précieusement coquet; c'est tendre avec goût et discrétion. Il y a beaucoup de livres tout autour de la pièce et de jolis meubles qui sont de toutes les époques et paraissent de celle-ci; et sur la table, au milieu, dans deux vases, de hautes gerbes de lilas blanc s'épanouissent. »

Ad. Brisson a laissé, lui aussi, dans ses *Portraits intimes*, une description de l'intérieur de Massenet : « Je l'ai trouvé, écrit-il, dans son cabinet, qui ressemble à un coin du musée de Cluny, tant il est luisant, ciré et rempli de belles choses. Il était assis devant une petite table — la petite table de Manon —, il s'oc-

cupait à transcrire, de son écriture nette et incisive, quelques notes de musique. Aucun désordre autour de lui, point de paperasses traînant sur les meubles, pas une tache d'encre, pas un grain de poussière. Les cuivres de la cheminée flambaient. Et les chandeliers anciens, en argent ciselé, jetaient dans la chambre une note claire. Le maître était à merveille dans ce cadre frais, reposé, l'œil limpide... Il me parla du passé et du présent; il se montra tendre et enjoué, spirituel et doucement ému. Il me conta des histoires marseillaises et m'éleva avec lui jusqu'aux plus hauts sommets de l'esthétique. Ce musicien est, à tous égards, un virtuose. »

Massenet, qu'on a cru parfois un paresseux, était un grand travailleur. Enveloppé dans sa robe de chambre rouge, il se mettait au travail dès 5 heures du matin; à midi, sa journée de musicien était à peu près terminée. Toutefois, ce n'est pas à Paris qu'il composa le plus; il travaillait plus volontiers à Egreville (S.-et-M.), où il avait acquis une ravissante maison, pas assez prétentieuse pour qu'on puisse l'appeler un château, cependant mieux qu'un manoir. C'est là, dans la quiétude des champs, loin du bruit de la capitale et des importuns qui forçaient sa porte, au milieu d'une famille aimée et unie, qu'il composa le plus.

Quand il s'asseyait à sa table de travail, il était bien pénétré de son sujet, l'ayant, paraît-il, appris par cœur. Il portait déjà en lui toute la musique de son opéra; aussi pouvait-il la jeter sur son papier, sans une rature, de son écriture nette et bien posée, reprenant la page au point où il l'avait laissée la veille. L'œuvre terminée, il envoyait un mot à ses amis et, pour la première fois, le compositeur la lisait au piano. Mais ceci n'était que la phase finale. Selon A. Brisson, Massenet commençait une

œuvre dans l'enthousiasme, mais bientôt l'inquiétude le gagnait et il accablait son collaborateur de demandes de retouches si gracieusement présentées que celui-ci ne pouvait s'y refuser. Quand il avait enfin le sujet à sa convenance, il pouvait poursuivre son travail cette fois en toute quiétude.

Massenet connut tôt le succès. Sa réussite, à un âge où l'on peut encore passer pour un héros de roman, lui fit une immense popularité; des personnages de roman lui ressemblent — dans *Notre cœur*, de Maupassant (1890) par exemple —; on voit des tableaux le représentant, lisant au piano une de ses partitions, entouré de jolies femmes empressées à lui tourner les pages. La chronique des arts ne fut pas seule à s'emparer et de ses œuvres et de sa personne. L'homme devint aussi légendaire par les succès privés qu'on lui attribuait — on ne prête qu'aux riches, dit-on —, qu'il était célèbre par les succès publics que lui valaient ses œuvres.

Longtemps on fit de lui le « jeune maître ». Ses photos, aux vitrines de la rue de Rivoli, entretenaient cette illusion, car elles dataient, pour la plupart, de 1890. Il est vrai qu'il conserva longtemps une allure jeune, et ce n'est que peu de temps avant sa mort qu'on put apercevoir une déchéance profonde.

P. Lalo, qui le vit au printemps de 1912 dans une séance du Conseil du Conservatoire, nous le décrit alors :

« Vieilli, amaigri, le front plus haut sous les cheveux rares et rejetés en arrière, les plis de la bouche plus tirés, la mâchoire plus saillante, les yeux toujours brillants d'une vive pointe de lumière, son visage a pris une étrange ressemblance avec celui du Voltaire de Houdon, mais sans la sécheresse et l'ironie amère du modèle. »

Il était assis à la droite du ministre, qui présidait et lui de-

mandait souvent son avis. Massenet répondait avec un aimable et spirituel bon sens, « en quelques paroles d'un tour heureux et d'un accent caressant ».

Peu après cette séance, Massenet avait cessé de vivre (14 août 1912). Le dernier chapitre de ses *Souvenirs,* paru dans *L'Echo de Paris* du 11 juillet (un mois avant sa mort) et intitulé *Pensées posthumes,* décrit curieusement sa fin par avance :

« J'avais quitté cette planète, laissant mes pauvres terriens à leurs occupations aussi multiples qu'inutiles; enfin, je vivais dans la splendeur scintillante des étoiles... Désormais, je n'avais plus à répondre aux lettres, j'avais dit adieu aux premières représentations, aux discussions littéraires et autres qui en découlaient.

« Ici, plus de journaux, plus de dîners, plus de nuits agitées!...

« J'avais surtout indiqué que je tenais à être inhumé à Egreville, près de la demeure familiale dans laquelle j'avais si longtemps vécu. Oh! le bon cimetière! En plein champ, dans le silence qui convient à ceux qui l'habitent.

« J'avais demandé qu'on évitât de pendre à ma porte ces tentures noires, ornements usés par la clientèle. J'avais désiré qu'une voiture de circonstance me fît quitter Paris. Ce voyage, avec mon consentement, dès huit heures du matin. Un journal du soir (peut-être deux) avait cru devoir informer ses lecteurs de mon décès.

« Quelques amis — j'en avais encore la veille — vinrent savoir, chez mon concierge, si le fait était exact, et lui de répondre : « Hélas! Monsieur nous a quittés sans laisser son adresse... » Dans la journée, par-ci, par-là, dans les théâtres, on parla de l'aventure.

« — Maintenant qu'il est mort, on le jouera moins, n'est-ce pas ?

« — Savez-vous qu'il a laissé encore un ouvrage ? Il ne finira donc pas de nous gêner ?

« — Ah! ma foi, je l'aimais bien! j'ai toujours eu tant de succès dans ses ouvrages!

« Et c'était une jolie voix de femme qui disait cela.

« Chez mon éditeur, on pleurait, car on m'y aimait tant!...

« Et mon âme (l'âme survit au corps) écoutait tous ces bruits de la ville quittée. A mesure que la voiture s'éloignait, les paroles, les bruits s'affaiblissaient, et je savais, ayant fait construire depuis longtemps mon caveau, que la lourde pierre une fois scellée serait, quelques heures plus tard, la porte de l'oubli! »

Ses obsèques furent célébrées le 17 août, et comme il le désirait, il fut enterré à Egreville. Seuls assistaient aux funérailles les membres de sa famille, quelques amis, plus cinq de ses élèves, car aucun faire-part n'avait été envoyé.

Après sa mort, sa famille fit parvenir à ses admirateurs et amis une carte bordée de noir, portant le portrait du maître avec cette inscription :

Souvenez-vous devant Dieu
de
Massenet
Compositeur de musique,
Né à Saint-Etienne le 12 mai 1842,
Mort à Paris le 14 août 1912.
Le Jongleur est ma foi
Requiescat in pace.

Sur les feuillets suivants étaient inscrits des fragments de ses œuvres évoquant des pensées religieuses.

Ce fut Frédéric Masson, de l'Académie française, qui, en qualité de président des cinq Académies, prononça le 25 octobre l'éloge public du compositeur. Il y exprima la pénible surprise causée aux amis du défunt par la teneur de ses *Pensées posthumes.*

L'ŒUVRE

La Grand'tante • Le libretto de *La Grand-tante* (annoncée d'abord sous le titre d'*Alice*) n'est pas des plus remarquables. La scène se passe en Bretagne, dans un vieux château que le jeune de Kerdrel, qui vient d'en hériter à la suite de la mort de son grand-oncle, veut faire vendre. Il lui revient parce que le vieillard n'a pas eu le temps de signer, avant de mourir, le testament qu'il voulait faire en faveur de la marquise, sa femme. Le jeune homme — un assez mauvais sujet — croit avoir affaire à une grand-tante vieille et laide; quelle n'est pas sa surprise quand il se trouve en présence de la jeune femme charmante — mais pauvre — que le marquis avait recueillie et qui a adouci ses dernières années! Naturellement, le jeune de Kerdrel va l'aimer, et il finira par l'épouser après les péripéties qu'amène une histoire de testament signé faussement, déchiré et où les jeunes gens font réciproquement assaut de générosité, chacun voulant renoncer au testament en faveur de l'autre.

Selon Paul Bernard, le critique de la *Revue et Gazette musicale* (article du 7 avril 1867), « la partition... ne mérite guère que des éloges... Les idées ne manquent pas, mais elles sont

peut-être un peu ternes, en revanche, la sûreté de main se fait sentir en tout et partout. L'orchestre marche sans broncher, hardi dans sa voie, pleine de détails piquants, riche d'effets nouveaux et de sonorités charmantes. On croirait volontiers avoir affaire à un musicien plus symphoniste que dramatique. En effet, le côté scénique reste un peu à l'ombre... Dans les choses de simple couleur, le musicien peint avec les instruments d'une manière surprenante. On sonne la nuit à la porte du vieux château, il neige, nous sommes en pleine lande; la ritournelle fait presque frissonner... Une autre fois, il s'agit d'une corvette dont on raconte les aventures, et la mer envahit l'orchestre depuis les contrebasses jusqu'à la petite flûte... Chose étrange, avec les qualités innées que nous venons de signaler, l'ouverture est l'une des plus faibles parties de l'ouvrage... Il n'en est pas de même d'un air parfaitement enlevé par Capoul où sont racontées à l'avance les péripéties de la vente du château à la criée. D'un bout à l'autre cet air est intéressant et la phrase finale est pleine d'entrain... Une romance de la marquise nous a paru plus faible, mais il faut signaler un duetto entre la tante et le neveu. Celui-ci la prend pour une apparition et chante une phrase délicieuse sur ce refrain : *Fée, ange ou femme*; phrase entourée par une orchestration de grande finesse et de grand charme.

« C'est ici que viennent des couplets de Mlle Girard, bissés avec enthousiasme. Sur ces mots : *File, corvette agile*, se trouve l'effet dont j'ai parlé plus haut. Enfin la partition se termine par un duo rehaussé d'un joli ensemble. »

D'après J. Weber (dans *Le Temps* du 17 avril 1867), « la partition de Massenet est non seulement écrite avec cette habileté que nous lui connaissions d'avance, mais aussi il cherche

l'effet comique et non l'effet égrillard et dansant; ses mélodies sont distinguées et charmantes et coulent sans effort. Le style est bien soutenu ».

Le critique de la *Revue et Gazette des théâtres* déclare que cette partition « vive, charmante, spirituelle, révèle un compositeur habile et bien doué : on y sent déjà la personnalité du musicien. Elle a de la distinction et de la grâce... Un maître expérimenté n'aurait pas fait preuve de plus de tact et de goût ».

Don César de Bazan • Don César de Bazan, grand d'Espagne ruiné, mène une vie aventureuse, mais il cache une âme noble sous ses vêtements déguenillés. Pendant la semaine sainte, il s'est battu en duel avec un capitaine qui maltraitait un enfant, Lazarille, et il a été condamné à la pendaison pour ce fait.

Dans sa prison, il reçoit la visite d'un ancien camarade, don José de Santarem, devenu ministre de Charles II. Le condamné ignore les fonctions de don José qui, amoureux de la reine, a machiné une intrigue pour atteindre son but : comme la reine ne trompera son mari que si celui-ci est infidèle, il faut amener le roi à le devenir. Il sait que le roi est amoureux de la belle chanteuse des rues, Maritana. Don José lui fera donc épouser don César une heure avant son exécution; ainsi le roi pourra prendre pour maîtresse non une chanteuse des rues, mais la comtesse de Bazan. De son côté, don César consent à se marier à condition qu'il soit fusillé et non pendu, et que le petit Lazarille entre au service du roi.

Le mariage a lieu et l'exécution suit aussitôt après. La jeune veuve est envoyée au château de San-Fernando, où l'on doit lui enseigner les belles manières. Elle attend le retour de don César qu'elle croit exilé seulement, Le roi vient la retrouver; Maritana le repousse. Don César arrive à ce moment — Lazarille l'a en effet sauvé de la fusillade en retirant les balles des fusils. Don César ne veut pas se battre avec son roi, mais il va surprendre le traître aux pieds de la reine et le tue. Pour récompenser ce loyal serviteur, le roi le fait gouverneur de Grenade; il ira y vivre heureux en compagnie de sa belle et vertueuse épouse.

Lors de sa création (30 novembre 1872), *Don César de Bazan* eut pour interprètes : Bouhy (don César), Lhéric (le roi), Neveu (don José), Mme Galli-Marié (Lazarille), Mme Priola (Maritana).

Dans cette partition rapidement écrite (en 6 semaines), Massenet, sans donner encore toute sa mesure, sut conquérir la faveur d'un certain nombre de connaisseurs. Si le public fut assez froid, la critique fut en général favorable.

M. Savigny, dans *L'Illustration* du 7 décembre, ne fut cependant pas des plus enthousiastes :

« S'il était possible de comparer un talent avec une voix, je dirais que le talent de M. Massenet n'est pas juste; il chante ou trop haut ou trop bas... Dans ce *Don César de Bazan,* le jeune compositeur reste à moitié chemin de toutes ses qualités : il a la grâce, mais la grâce froide, sans sourire; l'esprit, mais l'esprit sans éclat; la force, mais la force sans puissance... Il entre un peu de tout dans cette pièce ainsi transformée : des boléros, des berceuses, des chansons d'amour, des airs à boire, des chœurs pleins de bruit et de solennité; tout y est

mais sans ménagement, sans grande habileté... On a applaudi deux fort jolis morceaux du premier acte; une berceuse qui ouvre le second; une romance d'un dessin un peu flottant, un air d'une excellente facture au troisième acte, air auquel on aurait pu faire assurément les honneurs d'un *bis;* mais ce que le public a acclamé, c'est un morceau d'orchestre placé entre le second et le troisième acte, boléro charmant traité avec une grande délicatesse de touche, une véritable sûreté de main; cela a du coloris, de l'aspect, de la vie; il faut le dire, cela est fait de main de maître. »

Blaze de Bury (sous le pseudonyme de F. de Lagenevais) fit une dure critique de l'œuvre de Massenet dans *La Revue des Deux Mondes* :

« Je ne puis me figurer que M. Jules Massenet ait choisi cet ancien drame uniquement pour se donner le plaisir d'écrire de la musique espagnole, de rythmer des boléros et de scander des fandangos et des sévillanes. Quand on compose comme lui des *suites* d'orchestre, on ne s'amuse point aux séguédilles. M. Massenet aura pris ce texte tout simplement parce qu'il n'en avait point d'autre à sa portée, et c'est ici que nous démasquons l'inconséquence de ces jeunes et fougueux esprits qui se prétendent les adeptes de la musique de l'avenir... »

Que penser maintenant de *Don César de Bazan ?* Malgré les bizarreries du livret, l'action ne manque pas d'intérêt dramatique; à la seconde représentation, on avait d'ailleurs allégé l'ouvrage de deux chœurs, dont celui des juges. Quant à la musique, on y trouve de jolis morceaux tels la gracieuse *Berceuse* — très applaudie quand elle fut chantée par Mme Galli-Marié — et la *Sévillane* de l'entracte.

Marie-Magdeleine • Le succès de *Marie-Magdeleine* fut immédiat. Bizet le félicita en termes chaleureux : « Jamais notre école moderne n'avait encore rien produit de semblable... », et son ancien maître A. Thomas lui écrivit :

« ... Voilà une œuvre sérieuse, noble et touchante à la fois; elle est bien de notre temps, mais vous avez prouvé qu'on peut marcher dans la voie du progrès tout en restant clair, sobre et mesuré.

« Vous avez su émouvoir, parce que vous avez été ému.

« J'ai été pris comme tout le monde et plus que tout le monde.

« Vous avez rendu avec bonheur l'adorable poésie de ce drame sublime... »

Dans la *Chronique musicale*, Marcello donna ce bref compte rendu de l'œuvre nouvelle :

« Une foule élégante se pressait au concert spirituel de l'Odéon pour entendre le nouveau drame sacré. L'œuvre était belle; elle produisit une grande impression, le compositeur ayant fait preuve d'un talent peu ordinaire; le public l'applaudit avec enthousiasme et la soirée ne fut pour lui qu'une longue ovation. »

Reyer loua, de son côté, « cette œuvre gracieuse et forte, pleine d'élévation et de poésie chrétienne ».

Selon A. Pougin, dans *L'Art* (de 1875), « c'est à dessein que malgré la nature du sujet traité, [l'auteur] ne qualifia pas son œuvre d'oratorio... Peintre et poète, il avait voulu, dans cette œuvre nouvelle et longuement caressée, donner une place à

la rêverie et au paysage; de plus il y faisait entendre les accents d'une passion véritablement humaine, d'une tendresse en quelque sorte terrestre, qui aurait pu donner matière à critique s'il avait laissé supposer qu'il voulait marcher sur les traces de Hændel, de Bach et de Mendelssohn. En somme l'œuvre était belle, suave, tout imprégnée d'un parfum de jeunesse et de poésie, avec cela grandiose par instants et véritablement inspirée... »

C. Bellaigue écrivit quelques années plus tard (*L'Année musicale*, 1888-1889) au sujet de *Marie-Magdeleine* :

« Il existe de M. Massenet une œuvre, je dirais volontiers un chef-d'œuvre évangélique, chef-d'œuvre de poésie et de tendresse, dont la plus scrupuleuse piété ne saurait s'alarmer : *Marie-Magdeleine*...

« La page la plus scabreuse, le duo de Madeleine et de Jésus, est exquise entre toutes... Mais ce duo respire une tendresse aussi pure que profonde... »

Quant à Reyer encore, il a écrit dans *Les Débats* du 18 décembre 1880 :

« Je me souviens encore des délicieuses émotions de cette soirée, de mon admiration, de mon enthousiasme éveillant en moi une si vive sympathie pour le jeune maître, que ses ouvrages antérieurs ne nous avaient point fait pressentir. D'obscur qu'il était la veille, il s'élevait au premier rang... Cette partition de *Marie-Magdeleine* est un bijou; je dirai même un chef-d'œuvre, sans la moindre crainte d'exagérer. Je l'aime d'un bout à l'autre, cette œuvre exquise, même avec ses inégalités de style que je n'ose pas, que je ne veux pas m'avouer. Je l'aime toute parfumée qu'elle est de jeunesse et de poésie. Plus amoureuse que chrétienne, elle n'en a pas moins le terme

onctueux et pénétrant de ces saints cantiques qui se chantent quand les cierges sont allumés et que l'encens fume... »

Même jugement élogieux de J. Tiersot qui a écrit dans *Un demi-siècle de musique française* :

« Dans l'ouvrage de Massenet, le personnage de la Magdaléenne tient le premier plan, et les répliques que lui donne Jésus sont bien plutôt des paroles de tendresse que de foi. Mais les accents et les formes sont vraiment d'une séduction extrême. Un frisson inconnu sembla se révéler aux auditeurs qui en subirent les premiers l'impression et qui n'avaient encore rien entendu de pareil, — car Gounod, qui est à la base, était loin d'avoir atteint à pareille intensité... »

On a fait remarquer que *Marie-Magdeleine* n'est pas un oratorio, mais un drame; — on a fini d'ailleurs par le mettre à la scène — et il est certain que son style est moins sacré que profane. Massenet n'avait peut-être pas toute la foi qu'il eût fallu pour cela; à V. d'Indy qui le félicitait de son œuvre, ne répondit-il pas : « Naturellement, vous pensez bien que je ne crois pas à toutes ces bondieuseries », ce qui ruina l'estime que V. d'Indy professait jusque-là pour son confrère.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y a de belles choses dans cette œuvre. Grâce et poésie se retrouvent dans l'entrée de Jésus, dans les duos de Méryem et de Marthe, de Jésus et de Méryem. Les airs de Méryem notamment sont écrits avec une tendresse et une sincérité vraiment touchantes. Il en est un qui a acquis une célébrité méritée : l'air en *do mineur*, à 6/8, qu'elle chante au 1[er] tableau du 3[e] acte (*O Bien-aimé...*) ; il n'est pas indigne de retenir un instant notre attention.

Après une courte introduction (6 mesures de récitatif), vient le thème, annoncé d'abord par l'orchestre. Ce thème (mi b,

Le Mage

—

opéra en 5 actes.
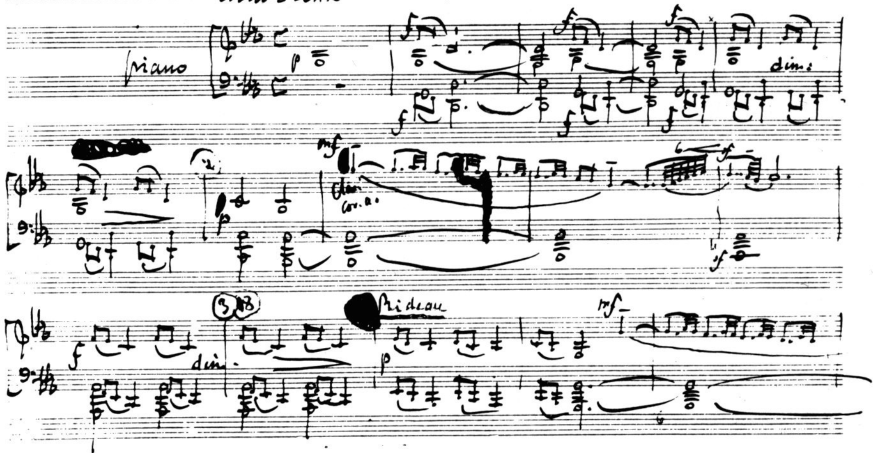
Poème de Jean Richepin. Musique de J. Massenet

Acte 1er.

Le Camp de Zarâstra, près la ville de Bakhdi.

— Sous de grands cèdres, un amas de prisonniers touraniens couchés — [redacted] des Guerriers Iraniens les surveillent — Devant la tente de Zarâstra [redacted] d'autres guerriers montent la garde — torches éclairent vaguement le camp — c'est la nuit encore.

Zarâstra, Varedha, Anahita, Amrou; un prisonnier touranien, un chef Iranien | un chef touranien [redacted] prisonniers touraniens (hommes [redacted] femmes et enfants)



Fragment de la partition du *Mage*

(B. N.)

DEUXIÈME ANNÉE

Numéro Spécial : Cinq Centimes

LE JOURNAL

SUPPLÉMENT THÉATRAL ILLUSTRÉ

FERNAND XAU

Prix des Abonnements

Théâtre National de l'Opéra-Comique

WERTHER

DRAME LYRIQUE EN TROIS ACTES ET QUATRE TABLEAUX, TIRÉ DU ROMAN DE GŒTHE

Par MM. Edouard Blau, Paul Milliet et Georges Hartmann

Musique de M. Jules Massenet

J. Massenet

Mlle DELNA

DISTRIBUTION

MM.	IBOS	Werther
	BOUVET	Albert
	BARNOLT	Schmidt
	ARTUS	Johann
	THIERRY	Le bailli
	[illegible]	Brühlmann
Mmes	DELNA	Charlotte
	LAISNÉ	Sophie
	DOMINGUE	Käthchen

Chef d'orchestre : M. DANBÉ

LES AUTEURS

M. J. MASSENET

LES LIBRETTISTES

Supplément théâtral du *Journal*. Janvier 1893

(*B. N.*)

do, ré, sol) lent et triste sert à la composition de la plus grande partie du morceau. Il revient un peu plus loin dans le ton de *fa mineur* (*O Bien-aimé ton front sanglant...*) ; il reparaît dans le *Tempo* et à d'autres reprises, sous une forme un peu variée.

Il l'emploie même au moment pathétique où Méryem s'écrie : « *Tu meurs! tu meurs!* »

On voit la simplicité de cet air célèbre; pas de notes d'une hauteur exceptionnelle; presque tout est tiré d'un seul motif; peu de modulations d'autre part (*fa mineur, la bémol majeur, mi bémol majeur*), et le chant est presque continuellement doublé par l'accompagnement.

Ses mérites justifient le durable succès de *Marie-Magdeleine.* Lors de la reprise de l'œuvre à l'Opéra-Comique, trente ans après sa création, elle fut accueillie avec le même enthousiasme par le public, qui applaudit plus particulièrement le Chœur des Magdaléennes, l'air de Méryem, la phrase de Jésus : *Vous qui flétrissez les erreurs des autres,* le Chœur des servantes, le duo de Méryem et de Jésus, le Chœur du supplice et le Chœur des saintes femmes.

Ouverture de Phèdre • L'*Ouverture* de *Phèdre* (à laquelle s'ajouteront en 1900 divers morceaux de musique de scène pour les représentations à l'Odéon) fut écrite à la demande de Pasdeloup.

« D'une orchestration ferme, a écrit G. Servières, exempte de manière et très classique par le plan, cette ouverture peut

être considérée comme la meilleure production instrumentale de Massenet. »

De fait, on y remarque un bel andante en *sol mineur*, où s'exhale plaintivement la clarinette, un large récit en *ré majeur* et un allegro en *sol majeur*, le tout parfaitement réussi.

Eve • Le nouvel oratorio de Massenet était dû, pour le poème, à Louis Gallet; il eut pour interprètes : Mme Brunet-Lafleur dans le rôle d'Eve; Lassalle dans celui d'Adam; Prunet dans le rôle du récitant.

Le poème ne rappelle en rien les Mystères du Moyen Age; c'est une œuvre toute théâtrale, sensuelle et non mystique, roulant sur la séduction du premier homme par la première femme.

Comme l'écrivaient E. Noël et E. Stoullig dans leurs *Annales du théâtre et de la musique* de 1875 : « La donnée est particulièrement voluptueuse; le musicien l'a traitée d'une façon un peu efféminée et souvent un peu banale : ses duos d'amour pourraient prendre place dans n'importe quel opéra de demi-caractère. Malgré son orchestration, d'une délicatesse remarquable, la nouvelle partition de M. Massenet... est d'une inspiration beaucoup moins élevée que celle de *Marie-Magdeleine*... Le prologue instrumental qui suit [le Prélude] est délicieux, mais le motif principal est certainement imité de Wagner dans *Lohengrin*. Le duo mélancolique d'Adam et d'Eve : *Sous les arbres en fleurs, par les sentiers de mousse...* est un joli morceau de salon. Le chœur : *Au premier sourire d'Eve* est

bissé avec enthousiasme : il nous semble pourtant un peu vulgaire, et ne vaut pas, à beaucoup près, le chœur suivant : *Femme qui viens écouter le silence.* L'air d'Eve : *O nuit! douce nuit!* est tout à fait charmant : c'est certainement la meilleure page de l'œuvre, dont la troisième partie est infiniment moins réussie... »

Le compte rendu d'A. Pougin dans *L'Art* (de 1875) est beaucoup plus favorable :

« La première partie de l'œuvre est surtout adorable, et l'on y retrouve le poète pittoresque et ingénieux qui s'était déjà révélé dans certaines pages si savoureuses de *Marie-Magdeleine.* Le chœur initial est d'un excellent effet, avec son accompagnement *ostinato* de violons... Le fragment symphonique qui vient ensuite est tout à fait charmant, ainsi que le duo d'Adam et d'Eve... Le second chœur, *Au premier sourire d'Eve...,* est d'une coupe pleine de grâce et d'un rythme enchanteur, que fait ressortir encore un orchestre plein de finesse et d'élégance; cette page si poétique a soulevé surtout les acclamations enthousiastes.

« Pour la seconde partie, il faut citer l'air chanté par Eve : *O nuit, douce nuit, pleine de murmures...* auquel son allure à la fois rêveuse et passionnée donne un caractère étrange, et toute la scène chorale suivante, qui, bien que présentant moins d'originalité, n'en est pas moins puissante et largement traitée. Enfin la troisième partie contient un joli prélude instrumental, un air de ténor d'un dessin discret et délicat, un duo chaleureux et passionné entre Adam et Eve, puis, après une attaque symphonique puissante et vigoureuse, le chœur de la malédiction, page d'un effet grandiose, qui vient clore de la façon la plus heureuse une œuvre remarquable à tous égards, et digne

à la fois de toute l'attention de la critique et de toute la sympathie du public. »

Il est à croire que le caractère profane de la musique d'*Eve* échappa à Gounod, car celui-ci écrivit quelques jours après à son jeune confrère :

« ... Vous êtes un élu, mon cher ami : le Ciel vous a marqué du signe de ses enfants; je le sens à tout ce que votre belle œuvre a remué dans mon cœur!... Déployez hardiment vos ailes et confiez-vous sans crainte aux régions élevées où le plomb de la terre n'atteint pas l'oiseau du ciel... »

Nous sommes moins admiratifs aujourd'hui; d'ailleurs, avec les années *Eve* a pris dans l'œuvre de Massenet la place de second ordre qui, seule, peut lui revenir. La partition n'est pas sans valeur cependant; en dépit de son caractère trop profane, quelques pages restent dignes d'attention; on pourrait citer notamment le *Prologue* pour chœur et orchestre (la *Naissance de la femme*), le chœur : *Au premier sourire d'Eve*, l'*Invocation à la nuit* d'Eve, la scène de la séduction, celle de la malédiction. L'emprunt du *Dies irae* dans cette dernière scène n'a pas été unanimement approuvé. Est-il si critiquable ? Son effet dramatique est indéniable. Quant à la péroraison, elle rayonne d'une réelle beauté.

Les Erinnyes • En 1876, *Les Erinnyes* avaient été remaniées et complétées. La partition comprenait alors une dizaine de morceaux : *Invocation*, *Entracte*, *Baisser de rideau*, *Chœurs*, *Marche nuptiale*, *Ballet*, etc.

Dans *La Chronique musicale* du 1er juin 1876, Saint-Arroman

rappelle les impressions de la « première » de 1873, avant de faire part de la nouvelle version :

« Ce soir-là [en 1873]... la toile se leva sur un décor superbe, et le drame terrible et grandiose commença... Ce fut un grand succès d'œuvre et d'interprétation. Le vrai public fut enthousiasmé. Nous emportâmes de cette audition un sentiment d'admiration profonde. Avant et après *Les Erinnyes*, rien ne nous a donné une émotion comparable... »

Il ajoute au sujet de la nouvelle version :

« A vrai dire, je préférais le ton général de la première manière. La couleur antique était plus respectée, l'œuvre était plus typique, plus homogène. C'était plus grand, plus pur de lignes, plus sévère, plus grec. Les pages nouvelles écrites par M. Massenet ont moins de charme que les anciennes; mais il y circule un souffle puissant et dramatique de premier ordre. L'ouverture, dont l'architecture originale est excellente, a plu beaucoup, les airs de ballet sont distingués et délicats. Je signalerai tout particulièrement un entracte plein de fraîcheur et de grâce. La pensée de ce bijou symphonique est d'une finesse extrême et les détails sont ciselés avec un soin délicieux. »

Autre appréciation élogieuse de Noël et Stoullig dans leurs *Annales du théâtre et de la musique* de 1876 :

« ... Les chœurs sont tous d'un grand style; la marche du premier acte est un fort beau morceau rempli de sonorités splendides; les airs de ballet sont ravissants : rien de plus coloré et de plus distingué. M. Massenet est un maître; il suffirait à sa gloire d'avoir écrit ce pur chef-d'œuvre qui s'appelle le ballet des *Erinnyes*. »

C. Bellaigue a écrit avec un recul de quelques années :

« [Leconte de Lisle a accru l'horreur du drame antique].

Tout autre est la musique de M. Massenet, et c'est par le contraste surtout qu'elle nous enchante. Aux effroyables beautés du drame elle mêle sa charmante douceur... L'horreur est absente de l'œuvre de M. Massenet, mais non pas la mélancolie qui la voile tout entière. Elle est d'abord dans le début de l'ouverture, dans la marche funèbre attristée par des altérations de notes qui donnent à l'ensemble une couleur antique. Elle est aussi dans la rêverie de Cassandre...

« Voici encore un adorable soupir : *La Troyenne regrettant sa patrie*, le bijou de la partition... La phrase délicieuse [est] exposée d'abord par le hautbois... Le violoncelle répond à son tour par un sanglot plus profond. De temps en temps une clarinette, avec quelques notes sereines, essaye, mais en vain, d'apaiser l'immense douleur, qui s'épanche en flots de plus en plus abondants...

« Ailleurs encore, écoutez la marche mélancolique des choéphores, semant de pâles glycines sur la tombe du maître. Quelle suavité, quelle tendresse! De quelle douceur enfin l'adorable mélodie du violoncelle enveloppe la prière d'Electre, de la pieuse orpheline qui la première ose ici parler de pardon et de miséricorde [1]... »

J. Tiersot signale que la plus grande partie de la musique des *Erinnyes* est de beaucoup antérieure à la tragédie : cette musique n'est pas grecque, elle est latine. « Cela constaté, il faut déclarer que c'est une très belle musique. »

Elle fut d'ailleurs plus appréciée encore au concert qu'au théâtre, lorsque Pasdeloup l'eut fait entendre comme *Suite d'orchestre*, sous le titre de *Musique pour une pièce antique*.

1. C. Bellaigue, *L'Année musicale* (1888-1889).

« Au milieu des chefs-d'œuvre classiques elle se trouvait à sa vraie place. »

On ne peut que souscrire à ces jugements élogieux. *Les Erinnyes* contiennent des pages très remarquables : le *Prélude*, l'*Entracte*, la *Marche des Choéphores*... Il est très vrai que l'*Entracte*, par exemple, lente mélodie chantée par les violons, est très expressive, mais c'est à l'*Elégie* que j'aimerais consacrer quelques lignes, tant celle-ci me semble émouvante par sa mélancolie et remarquable par sa composition.

Cette mélodie en *mi mineur* se trouve à la basse.

Le thème principal en est fort simple, malgré la présence d'une note chromatique, et au cours du morceau les modulations sont assez peu nombreuses, mais quelle harmonie recherchée! Outre ses appoggiatures accentuées, les accords en sont rendus bizarres par un décalage dû aux syncopes continuelles qui ne font pas coïncider le chant avec son harmonie.

Le Roi de Lahore •

Le Roi de Lahore, opéra en 5 actes, paroles de Louis Gallet, parut, nous l'avons dit, le 27 avril 1877. L'œuvre avait été montée avec soin, dans les beaux décors de Daran, Rubé, Chaperon, Chéret, Lavastre et Carpezat; quant à la distribution, elle était la suivante : Alim : Salomon; Scindia : Lassalle; Timour : Boudouresque; Indra : Menn; Sita : Mlle de Reszké; Kaled : Mlle Fouquet.

L'idée du poème est empruntée à une légende hindoue rapportée par le comte de Beauvoir dans son *Voyage autour du monde* :

L'action se passe à l'époque de l'invasion musulmane de

l'Inde. Alim, roi de Lahore, pénètre en secret tous les soirs dans le temple pour murmurer des mots d'amour à l'oreille de la prêtresse Sita. Scindia, ministre d'Alim, aime aussi la jeune prêtresse, et comme elle le repousse, il la dénonce comme sacrilège. Le roi se fait alors connaître; pour expier sa faute et mériter Sita, il ira combattre les envahisseurs. Il part, mais au cours d'une bataille, Alim est tué, trahi par Scindia, que les soldats acceptent néanmoins pour roi.

Alim demande au dieu Indra de revenir sur la terre afin de revoir celle qu'il aime. Indra exauce sa prière, mais à la condition que son destin soit lié à celui de Sita : « Quand elle mourra, tu mourras avec elle. » Or Sita, pour échapper à Scindia, qu'elle hait, se poignarde. Alim meurt de nouveau et l'apothéose des deux amants termine la pièce.

« Remarquable à beaucoup d'égards, porte le compte rendu d'A. Pougin dans *L'Art* de 1877, la partition du *Roi de Lahore* fait le plus grand honneur à son auteur; les lignes en sont pures, le style en est noble et élevé; l'ensemble général est plein de franchise, de vaillance et d'éclat...

« Si je veux entrer dans l'analyse de la partition, je confesserai tout aussitôt ma vive sympathie pour le premier acte, qui me semble le plus complet, le meilleur et le plus vigoureux. Et d'abord je féliciterai M. Massenet de n'avoir pas voulu échapper à la nécessité d'écrire une ouverture... [Celle-ci] est empreinte d'un grand souffle, l'allure en est héroïque, la trame instrumentale est brillante, pleine d'éclat, et l'effet produit est excellent...

« Le chœur d'introduction qui suit l'ouverture :

Sauve-nous, tout-puissant Indra!

est d'un très beau caractère, et le duo qui suit, d'un style plus scénique que profondément musical, est fort bien écrit; mais le second tableau de ce premier acte est surtout remarquable, d'abord par le très pathétique et très beau duo de Sita et de Scindia :

Sita voici venir une heure fortunée...

puis par un finale très puissant, d'une allure vraiment dramatique...

« Au second acte, il faut citer tout d'abord un duo empreint d'une grâce charmante, écrit pour deux voix de soprano,... puis [l'air] de la mort d'Alim, qui se fait remarquer par de beaux accents. Au troisième, dont le ballet fait presque tous les frais, je signalerai surtout les jolies variations écrites sur une mélodie hindoue, en regrettant que M. Massenet n'ait pas fait preuve d'une plus grande originalité dans ses airs de danse, lui qui en a écrit de si adorables, particulièrement dans sa musique des *Erinnyes*. L'*arioso* de Scindia, au quatrième acte : *Promesse de mon avenir*... a obtenu un grand et légitime succès... C'est une page pleine de poésie que le public a voulu entendre deux fois. Quant au cinquième acte, il est très court, et ne contient rien de particulièrement intéressant... »

Le compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* est plus élogieux encore. « C'est là, porte-t-il en conclusion, l'œuvre d'un maître de l'avenir. M. Massenet n'est pas seulement un musicien consommé : il a plus que du talent, il a l'inspiration originale qui fait les grands musiciens. Le temps n'est peut-être pas loin où M. Massenet sera regardé par tous comme étant l'une des gloires les plus pures de l'art français. »

L'article de M. Savigny, dans *L'Illustration* du 5 mai 1877,

est plus réservé : « *Le Roi de Lahore* affirme la réputation déjà acquise de M. Massenet; il ne la grandit pas...

« ... La teinte générale est monotone. Entre Alim, Scindia et Sita, entre ces trois personnages du drame, je ne distingue pas... Ils parlent les uns et les autres une langue musicale très correcte, très pure, excellente, mais c'est toujours la même, la langue de Massenet. Du moins dans ce paradis d'Indra qui m'était promis, je comptais sur le caprice et sur l'imagination du symphoniste... Là encore, j'ai trouvé M. Massenet un peu trop réservé, un peu trop sage... »

Ces considérations plutôt sévères n'empêchent pas le critique de reconnaître les beautés de détail de la partition.

Selon un grand critique de l'époque, C. Bellaigue, *Le Roi de Lahore* « mériterait, entre toutes les œuvres de M. Massenet, les honneurs du répertoire. Le troisième acte est à lui seul un chef-d'œuvre, un paysage exotique, du Loti musical. Nous ne pouvons, hélas! en détailler les beautés trop oubliées; rappelons seulement le Paradis d'Indra et l'entrée saisissante d'Alim, du prince assassiné la veille, qui vient jeter dans le concert divin sa plainte encore humaine et le regret, survivant à la mort elle-même, de ses terrestres amours ».

Le succès du *Roi de Lahore* se prolongea pendant plusieurs années et il est regrettable que l'œuvre n'ait pas été reprise après l'incendie qui détruisit les décors de cet opéra. *Le Roi de Lahore* constitue réellement l'une des plus intéressantes productions de Massenet. Elle reste dans la tradition de l'opéra français non seulement par ses épisodes passionnels, mais encore par ses tableaux brillants, ses mouvements de foule, ses danses. Comme l'a bien dit J. Tiersot, « l'inspiration mélodique de Massenet avait encore l'abondance et la fraîcheur de la

jeunesse »; c'est ce qui explique le nombre d'*airs* remarquables déjà signalés.

Le succès du *Roi de Lahore*, nous l'avons dit, fut immédiat. La recette de la première représentation fut de 14 212 francs; les trois suivantes donnèrent plus de 18 000 francs. L'œuvre eut trente représentations dans l'année avec des recettes toujours comprises entre 18 000 et 20 000 francs. Or, dans le même temps, une reprise de *La Reine de Chypre*, d'Halévy, alors considérée comme un chef-d'œuvre, ne dépassait pas 17 000 francs. Le 7 mai 1879 avait lieu la cinquantième représentation. L'opéra de Massenet fut en outre représenté en Italie (à Rome, Turin, Bologne, Venise et Gênes), en Autriche-Hongrie, en Espagne, en Angleterre, partout avec succès — vingt-sept représentations en un an à Turin.

La Vierge • Le poème de Ch. Grandmougin est divisé en quatre parties : *L'Annonciation*, *Les Noces de Cana*, *Le Vendredi saint*, *L'Assomption*.

Selon le compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* de 1880, « ces quatre parties sont traitées avec une égale autorité, et se font remarquer par la recherche et l'originalité des rythmes, l'expression brillante des sonorités, l'élégance et la clarté du style, l'énergie d'une savante harmonie. C'est une œuvre qui tient à la fois de l'oratorio et du drame, une légende mouvementée toute pleine du plus réel intérêt. Il serait trop long d'énumérer en détail les beautés diverses de cette riche partition, qui renferme tant de pages remarquables. On a redemandé le morceau symphonique intitulé : *Le dernier som-*

meil de la Vierge, qui prélude à *L'Assomption.* On eût tout redemandé d'un bout à l'autre, si l'on n'avait craint de prolonger indéfiniment cette soirée de triomphe. »

Si son succès ne se prolonge pas, *La Vierge* n'est cependant pas sans valeur. Au point de vue religieux, elle est supérieure à *Marie-Magdeleine* et surtout à *Eve.* Le prélude de *L'Annonciation* vaut celui de *Marie-Magdeleine,* et *Le Rêve de la Vierge, Le Chœur des Anges, Le Message de l'archange Gabriel* sont à la fois empreints de grâce et de piété.

La scène des *Noces de Cana* vaut par son brillant coloris; on peut sans doute regretter que les danses ne soient pas d'un caractère suffisamment oriental; elles ont du moins le mérite d'être charmantes.

La scène du *Golgotha* est vraiment très belle. La douleur de la Vierge, son évanouissement après la mort de son divin Fils, le *Chœur des Hébreux,* tout cela est rendu avec autant de vérité que de talent.

L'Assomption est précédée d'un prélude resté célèbre sous le titre de *Dernier sommeil de la Vierge.*

Ce *Prélude* me semble mériter la faveur dont il jouit. Il s'agit d'un *Andante religioso* en *sol majeur* à 3/4, qui peut paraître bien simple à une époque où le compliqué est à la mode; la page n'en reste pas moins agréable par sa mélodie et son rythme berceur.

***Scènes de féerie, Scènes alsaciennes* •** Ces œuvres symphoniques constituent des collections de petits tableaux; la meilleure probablement est constituée par les *Scènes alsaciennes,* dont

le charme est incontestable. Elles se composent des morceaux suivants : *Dimanche matin, Le Cabaret, Sous les tilleuls, Le Soir.*

Elles furent rapidement populaires; nous avons à ce sujet un témoignage de Paul Dukas qui écrivait en 1894 dans *La Revue hebdomadaire* :

« Les *Scènes alsaciennes* de M. Massenet ont produit leur effet coutumier, et l'on a voulu comme toujours entendre le morceau intitulé : *Sous les tilleuls*... Cependant à notre avis la meilleure page de cette suite n'est pas ce mièvre andantino. Le premier morceau lui est bien supérieur; c'est aussi le plus symphonique des quatre car trop souvent la musique d'orchestre de M. Massenet prend des allures théâtrales et les scènes du cabaret (de même que le finale) ne seraient pas déplacées dans *Werther* par exemple, tandis que le premier morceau est bien exclusivement symphonique avec son choral si habilement traité, sa fine structure et ses ravissants effets d'instrumentation. »

A l'époque de leur parution, les *Scènes alsaciennes* ont pu profiter d'un attrait particulier dû au rappel d'une province perdue et d'autant plus chère aux cœurs français. Aujourd'hui nous pouvons les juger plus impartialement : leur valeur intrinsèque n'en est pas diminuée. Il est très vrai que le *Choral* du *Dimanche matin* constitue un beau morceau et que *Sous les tilleuls* est particulièrement poétique avec son chant de violoncelle et de clarinette.

Quant aux *Scènes de féerie* que nous n'entendons plus, elles nous sont connues grâce au compte rendu qu'ont laissé E. Noël et E. Stoullig dans leurs *Annales du théâtre et de la musique* de 1883 :

« ... Les *Scènes de féerie...* forment un tableau symphonique, où le jeune maître a déployé, comme toujours, une science orchestrale de premier ordre et de couleur intense. C'est une suite d'orchestre divisée en quatre parties : *Cortège, Ballet, Apparition, Bacchanale.* Le *Cortège* nous mène au pays d'Obéron et de Titania, un cortège qui n'a rien de solennel, dont les mouvements sont réglés par le caprice et la fantaisie... Ce morceau est riche de sonorités, mais le *Ballet,* plus piquant encore sous le rapport de la structure harmonique et de l'instrumentation, pourrait bien être le morceau capital de cette suite... Les préférences du public du Châtelet sont pourtant allées à l'*Apparition,* une romance pour le cor solo, qui semble entrevoir dans un rêve la vision d'Hérode et le cygne de Lohengrin; le dessin en est élégant, le charme irrésistible et la conclusion imprévue et saisissante sur un crescendo arpégé du quatuor... »

Manon • On connaît le roman de l'abbé Prévost; les librettistes ne l'ont pas respecté intégralement. Dans la pièce, Manon et son chevalier ont gagné en honnêteté et les détails scabreux sont supprimés. Le dénouement aussi a été modifié : au lieu de mourir à la Louisiane, Manon meurt sur la route du Havre.

Le premier acte nous conduit dans une hôtellerie d'Amiens où se trouvent quelques viveurs en joyeuse compagnie — deux riches financiers notamment : de Brétigny et Guillot de Morfontaine. Mais voici l'arrivée du coche d'Arras; Manon en descend. Lescaut éloigne de Manon, sa cousine, le trop galant Brétigny; des Grieux survient alors; des confidences, les jeunes

gens arrivent bientôt aux paroles les plus ardentes et décident de fuir ensemble à Paris.

A l'acte II, Manon et des Grieux sont installés à Paris. Le chevalier voudrait épouser sa maîtresse, mais comment son père accueillera-t-il sa demande ? Cependant Brétigny, qui n'a pas renoncé à ses projets, avertit Manon que des Grieux va être enlevé par ordre de son père. Si elle l'avertit, c'est la misère pour tous deux; si elle se tait, c'est pour elle la fortune avec Brétigny. Elle s'attendrit devant la petite table où ils mangeaient ensemble, mais les promesses de Brétigny sont plus fortes que son amour : des Grieux, enlevé, ne reparaîtra plus en ces lieux.

L'acte III comprend deux tableaux. Le premier représente une fête au Cours-la-Reine. Nous y retrouvons Guillot de Morfontaine, Lescaut, Brétigny, Manon étincelante de bijoux et le père de des Grieux qui apprend à Manon que son fils va entrer dans les ordres.

Le second tableau nous mène à Saint-Sulpice. Le chevalier prie le Ciel d'éloigner de lui l'image de Manon. Or, à ce moment celle-ci paraît. Le jeune homme résiste, lui reprochant sa perfidie, puis finalement s'enfuit avec elle.

Le quatrième acte se passe dans l'hôtel de Transylvanie, maison de jeu où se retrouvent maints personnages vus au cours des actes précédents. Des Grieux joue avec Guillot et sa chance est telle que le financier accuse le chevalier d'avoir triché. Celui-ci est arrêté; quant à Manon, elle subira l'exil réservé aux filles perdues.

Le cinquième acte nous conduit sur la route du Havre. Manon est emmenée avec le troupeau des exilées; des Grieux suit dans l'espoir de délivrer Manon. Vain espoir, mais la sentinelle

consent à les laisser seuls; soins inutiles car Manon est mourante, sa voix s'éteint peu à peu et elle s'endort du dernier sommeil dans les bras du chevalier.

L'ouvrage fut fort bien interprété tant par les chanteurs que par l'orchestre dirigé par Danbé. Quant à la critique, elle exprima des jugements fort divers.

M. Savigny écrivit dans *L'Illustration* du 26 janvier 1884 :

« Comment un tel sujet a-t-il tenté M. Massenet ?... Cette Manon Lescaut chaleureuse, ardente, vit en plein soleil de l'amour, par des températures excessives : M. Massenet, qui est un musicien d'un goût exquis, d'une inspiration tendre et pénétrante, n'a pas de ces vibrations... [Par lui] ce roman d'amour est devenu un ouvrage charmant, de l'art le plus distingué, écrit dans une langue musicale des plus pures et des plus élégantes, mais ce n'est pas *Manon*... »

Ces réserves n'empêchent pas l'auteur de reconnaître les beautés de la partition. Il termine son article très détaillé par ces mots :

« *Manon*... est à coup sûr l'ouvrage le plus remarquable que nous ayons entendu depuis longtemps... »

L'article de *L'Artiste* (1884) n'est pas moins élogieux :

« ... L'ouvrage débute par une courte introduction instrumentale très habilement menée... L'entrée de Manon et le petit air qu'elle chante à son cousin Lescaut... *Je suis encore tout étourdie* ne manque pas de grâce, ... [et] convenons que le duo de Manon et de Des Grieux est d'une grande beauté...

« Les adieux de Manon à la petite table... sont vraiment touchants; la mélodie, soutenue par le doux murmure des instruments à cordes, est d'une simplicité douloureuse, d'une mélancolie suprême...

« La scène où Manon apprend du père de des Grieux que son fils va prononcer ses vœux à Saint-Sulpice est des plus remarquables... [et] la cavatine du chevalier : *Ah! fuyez, douce image!* est très belle, on sent les passions tumultueuses gronder au fond du cœur du pauvre abbé. Le monologue de Manon : *Pardonne-moi, Dieu de toute-puissance!* est aussi une heureuse inspiration. Quant au grand duo de Manon et de des Grieux, c'est la page maîtresse de l'œuvre : il y a dans ce duo des accents dramatiques d'une rare puissance. Au moment où des Grieux va céder et fuir avec sa maîtresse, le cor murmure mystérieusement la phrase typique, la phrase du premier duo d'amour; l'effet de ce rappel est très grand...

« Toute cette scène est supérieurement traitée; la voix solennelle de l'orgue, les sonorités enveloppantes de l'orchestre, le son des cloches lui donnent une apparence de réalité troublante. M. Massenet a rarement atteint des effets aussi intenses. »

Le dernier tableau, « est à coup sûr le meilleur... Le décor musical est, de son côté, d'une tristesse profonde; il eût été difficile de rendre avec un sentiment plus intense cette désolation de la nature et de faire pressentir avec plus d'art la scène de mort qui dénouera le drame... [La] scène finale est d'un effet indescriptible et rachète amplement toutes les défaillances... »

Les Annales du théâtre et de la musique de 1884 sont, comme de coutume, favorables à Massenet. E. Noël et S. Stoullig ne critiquent guère que l'*éclat de rire*, la scène de l'hôtel de Transylvanie, « dont la musique est redondante et bruyante ». En revanche, ils louent à peu près toute la partition. « Cet ouvrage, écrivent-ils en conclusion, a donné à M. Massenet

l'occasion d'écrire une partition délicate et distinguée, souvent puissante, qui comptera certainement parmi les meilleures de l'auteur du *Roi de Lahore* et d'*Hérodiade*... »

L'article de Reyer dans le *Journal des Débats* ne fut pas moins élogieux :

« ... L'intrumentation de M. Massenet est pleine de caresses, de coquetteries et de séductions; elle vous enveloppe, vous fascine, vous séduit...

« Savez-vous ce qui me déroute un peu dans *Manon?* C'est cet orchestre qui murmure de si jolies phrases, dans la demi-teinte, voilé, presque insaisissable en accompagnant le dialogue, ce dialogue, dont vous vous imaginez ne pas saisir l'esprit parce que vous ne l'entendez pas à découvert. C'est là une invention de M. Massenet, un procédé de mélodrame appliqué à l'opéra-comique, et je trouve cette invention heureuse et supérieurement exprimée...

« C'est le duo entre Manon et des Grieux qui est le morceau capital du premier tableau. Et, si ce balancement en triolets vous rappelle une des meilleures pages d'*Eve*, eh bien! tant mieux... »

Le critique fait l'éloge de l'air : « On l'appelle Manon », des « Adieux à la petite table », du « Rêve » de des Grieux avec son accompagnement en sourdine...

« Les airs de ballet écrits dans le style du temps, à l'imitation de Lulli si l'on veut, sont on ne peut mieux réussis : le chœur de la kermesse, dont le motif principal a déjà été entendu au début de l'introduction, est d'un brio incomparable. Lescaut chante, en l'honneur de sa belle, une strophe *amoroso*, enchâssée dans deux couplets d'un style fort original... »

Dans l'acte du séminaire, « l'air chanté par des Grieux et

auquel l'orgue prête ses accents religieux est une touchante inspiration; le duo entre l'abbé et son infidèle maîtresse est fort beau. Des phrases caractéristiques déjà entendues y sont habilement ramenées et l'effet en est très grand... »

Au quatrième acte, on peut citer le trio des femmes, la chanson sur le Régent, le *brindisi* de Manon, « enfin le morceau d'ensemble final d'une si large et si puissante sonorité ».

« Le cinquième acte ne renferme que le tableau, très émouvant, de la mort de Manon. Ce duo d'amour au bord de la tombe qui va s'ouvrir, ces cris déchirants, ces suprêmes adieux, avec le rappel des phrases que chantèrent les deux amants... tout cela est magistralement traité et l'inspiration n'y faillit pas un seul instant!... »

Si le public fut en général enthousiaste — le duo de Saint-Sulpice notamment transportera l'auditoire et la valse du quatrième acte dut être bissée malgré l'interdiction du directeur de bisser aucun morceau —, la presse par contre fut souvent hostile. « *Manon* n'est pas une œuvre d'un mérite supérieur » déclarait F. Strauss dans *L'Europe artiste; Le Voltaire* proclamait *Manon* peu intéressante, n'étant pas une œuvre de théâtre. A. de Lasalle, dans *Le Monde illustré*, estimait le style de cette œuvre plus symphonique que vocal.

Malgré l'hostilité de la presse, *Manon* restait au répertoire, mais vers la fin de l'année 1885, après quatre-vingt-huit représentations, la mort de Mlle Heilbronn porta un coup à l'œuvre de Massenet. Pendant six ans, *Manon* ne reparut plus à Paris; il est vrai que la pièce ne cessa pas d'être jouée ailleurs : à Lyon, à Londres, à Vienne, à Bruxelles... Après une attente de six ans, *Manon* fut enfin définitivement admise à l'Opéra-Comique. C. Bellaigue la déclarait alors « la meilleure, ou en

tout cas la plus égale de toutes les œuvres de Massenet », et son succès n'a fait que croître : le 13 février 1905, on en était à la cinq centième; à l'heure actuelle, *Manon* compte parmi les œuvres qui assurent les plus fortes recettes.

Ce succès de *Manon* est-il justifié ? Voyons ce qu'en pensent les critiques les plus autorisés.

Pour C. Bellaigue (*Revue des Deux Mondes* du 1er novembre 1891), « ... Les taches y sont rares : quelques longueurs seulement, comme le tableau du Cours-la-Reine... A l'héroïne elle-même, on reprocherait bien çà et là quelque préciosité : la phrase : Nous irons à Paris... et surtout l'adieu à *la petite table.* »

Dans le quatrain commençant par :

On l'appelle Manon; elle eut hier seize ans... « quelle distinction, quelle élégance de lignes! Comme la voix de des Grieux se pose aisément sur ces paroles : *Et je sais votre nom;* comme celle de Manon retombe ensuite d'une chute arrondie et moelleuse! Ah! le naturel, le divin naturel... Auprès de lui que seront jamais la recherche et l'effort!

« L'effort, voilà ce qu'on sent le moins dans *Manon.* L'orchestre, notamment, se meut ici avec une aisance, une souplesse d'ondulation extraordinaire, même pour M. Massenet. Les motifs caractéristiques y circulent, y tracent mille arabesques charmantes et toujours significatives, soulignant la pensée d'accents discrets et cependant profonds...

« L'acte du séminaire demeure décidément le sommet dramatique de l'œuvre; mais l'acte suivant, moins en vue et d'une couleur très différente, nous a plus que jamais charmé : l'hôtel de Transylvanie. C'est un tableau plein de mouvement et de vie, je dirais même de vice. Etincelant à la surface, mais avec

des dessous équivoques : phrases d'orchestre ou tortueuses ou en quelque sorte débraillées; légers frissons de cymbales sinistres, il rend étonnament la physionomie et jusqu'à l'atmosphère d'un tripot et d'un mauvais lieu... Quant au brindisi de Manon, l'originalité des cadences, et surtout une orchestration féerique où les violons scintillent comme des diamants aux lumières, lui donnent des feux éblouissants. »

Pour J. Tiersot, « *Manon* est, entre toutes les œuvres de Massenet, celle... qui reste comme le type le plus accompli de son art. Non qu'elle révèle des qualités d'invention supérieures à celles des précédents ouvrages, ... il apparaît que la veine musicale est déjà un peu moins abondante, et que par endroits la création spontanée est remplacée par l'habileté. Mais que cette habileté est rare, et qu'il y a de grâce dans cette œuvre! ... Si l'art français a pu avoir des visées plus hautes, il n'a jamais rien produit de plus charmant [1] ».

Selon R. Dumesnil, « ici, cette sensualité est de mise. Loin de faire tache, elle crée, elle impose l'image exacte et profonde des deux protagonistes, liés l'un à l'autre par un attrait physique insurmontable. Ici, tout ce que les librettistes avaient enlevé au roman par convenance ou par pusillanimité, le musicien l'a rendu dans sa musique avec une habileté qui en masque la violence. »

D'après M. Malherbe, *Manon* serait moins remarquable. « C'était un mélodrame lyrique, plein d'esprit, d'émotion et admirablement fait pour plaire aux amateurs les moins difficiles. »

Que conclure maintenant à la suite de ces critiques et de ces louanges ? Je m'attacherai plutôt aux qualités de l'œuvre, car

1. J. Tiersot, ouvrage cité.

les défauts ont été assez signalés précédemment. Il est indéniable qu'il y a dans *Manon* de fort belles pages. Les auteurs précédemment cités sont discrets sur le *Prélude.* Sans être particulièrement remarquable, il crée bien l'atmosphère qui convient à ce siècle brillant mais frivole; il débute en effet par cet air de danse qu'on entendra plus tard dans la scène du Cours-la-Reine (mais en *ré majeur* cette fois au lieu de *fa*).

Au premier acte, je citerais volontiers l'air de Manon : *Voyons, Manon, plus de chimères,* mélancolique andantino en *si mineur,* si discret avec son accompagnement très simple, qui souvent double le chant. A cette accalmie va succéder le fameux dialogue de la rencontre de Manon et du chevalier, et c'est à cette occasion que l'on entend la phrase d'orchestre qui reviendra tant de fois au cours de la pièce : mi b, si b, ré, do, sol...

Au second acte, cette phrase, on l'entend encore, mais accompagnée de cet autre motif, non moins caractéristique et non moins persistant (mi b, fa, sol, mi, si b, fa...).

Malgré les réserves faites par certains, je ne dénierais pas toute valeur à l'air de Manon : *Adieu notre petite table;* je lui préfère cependant l'air de des Grieux : *En fermant les yeux,...* gracieuse mélodie à l'accompagnement léger (une seule note seulement à chaque partie), et si curieux avec ses quintes parallèles; si peu varié aussi, uniquement composé de quintes et de sixtes.

Le troisième acte se recommande par ses airs de danse de style XVIII[e] siècle. Le ballet, avec ses quatre entrées, ne manque pas d'agrément. Au point de vue composition, on y remarque l'emploi d'un procédé fréquemment utilisé par Massenet : la répétition d'un même motif sur d'autres degrés de la gamme.

C'est la scène du Séminaire surtout qui doit retenir notre

attention. Beaucoup de critiques ont vu en elle la scène capitale de *Manon*, non sans raison il me semble. Elle débute par un air d'orgue, bien à sa place, puis vient l'air fameux : *Ah! fuyez, douce image,* dont on ne saurait nier l'expression poignante, laquelle n'est pas sans devoir quelque chose à son rythme haletant.

Et c'est ensuite le duo : *N'est-ce plus ma main...* tout frémissant de passion, que peu de spectateurs, je crois, peuvent écouter sans une réelle émotion.

Hérodiade • Hérodiade, nous l'avons dit, a subi diverses transformations.

Lors de la représentation au Théâtre italien, l'opéra de Massenet eut pour interprètes : Maurel (Hérode), Jean de Reszké (Jean), Edouard de Reszké (Phanuel), Mme Fidès-Devriès (Salomé), Mme Tremelli (Hérodiade). La nouvelle version d'*Hérodiade* comprenait quatre actes et sept tableaux.

La Judée est en effervescence; elle attend le Messie qui doit la libérer du joug romain qui lui pèse. De tous côtés circulent des prophètes, des devins chaldéens, qui prêchent, baptisent, préparent l'incendie qui couve. L'un de ces prophètes, Jean, porte partout la parole de Dieu et attire la foule à sa suite. Contrairement à d'autres, Jean ne s'occupe pas de Rome; ce qui l'intéresse, c'est la venue du Messie, le règne de Dieu et il va écrasant sous ses pas biens et puissances de ce monde. Il ose flétrir du nom de Jézabel, la femme du tétrarque Hérode, et celle-ci, pour se venger, a juré sa perte.

Hérode, qui complote contre Rome, voudrait se faire un

allié de Jean; la politique ne l'a cependant pas empêché de devenir follement amoureux de Salomé, qu'il ignore être la fille d'Hérodiade; or la jeune fille aime éperdument le prophète...

Le peuple, se détournant d'Hérode, s'est soumis au proconsul Vitellius. Le tétrarque est perdu si Jean ne vient à son aide; aussi, le défend-il contre tous ses ennemis : les pharisiens, les prêtres, Hérodiade même qui l'adjure, au nom de l'enfant qu'elle a abandonnée jadis pour le suivre, de lui sacrifier l'insolent.

Jean est arrêté et va passer en jugement. Hérode cherche encore à le sauver, à le rallier à ses desseins, quand il s'aperçoit de l'amour de Salomé pour Jean. Il abandonne alors son rival : pour celui-ci, c'est un arrêt de mort.

Dans la solitude de la prison, l'âme de Jean s'épure encore et s'exalte à l'approche du martyre. Salomé est venue le rejoindre, voulant le suivre dans la mort. Jean ne la repousse pas : la mort sanctifiera son amour, mais un amour moins éthéré va peu à peu s'emparer de l'âme du prophète qui, maintenant, voudrait se raccrocher à la vie. Les gardes viennent alors arracher Salomé des mains de Jean pour la conduire au milieu de l'orgie dans laquelle les Romains célèbrent leurs victoires. Salomé se jette aux pieds d'Hérode et d'Hérodiade, implorant la grâce du condamné. Elle cherche à réveiller chez Hérodiade le souvenir d'une fille qu'elle a perdue et lui révèle le secret de sa naissance. Hérodiade reconnaît en elle sa fille et elle se joint à elle pour demander à Hérode la grâce de Jean. Trop tard; le bourreau passe, un cimeterre ensanglanté à la main : la tête de Jean est tombée; Salomé se tue sous les yeux de sa mère.

Reyer écrivit dans *Le Journal des Débats* un article élogieux sur l'œuvre nouvelle :

« ... J'ai peu de goût pour les analyses techniques avec bécarres et bémols. Mais je vais vous dire qu'une chose m'a frappé dans la partition d'*Hérodiade* : c'est l'emploi très fréquent par le compositeur du même rythme, du rythme mollement cadencé, du rythme amoureux par excellence, de celui qui se développe dans une mesure à 9/8 ou à 12/8... Ah! mon cher Massenet, vous êtes un grand charmeur et vous avez mis dans ces romances, dans ces cantilènes une tendresse, une langueur, une volupté qui, même ailleurs qu'au théâtre, les feront applaudir, les feront aimer... »

« Je signalerai au premier acte, le chœur de la dispute, si mouvementé, si brillant, si bien écrit; le récit de Phanuel, celui d'Hérodiade racontant l'insulte que Jean lui a faite, sur un dessin d'orchestre frémissant et sombre; le duo de Jean et de Salomé, plein à la fois d'élans passionnés et de rêverie mystique ; le chœur des conspirateurs, d'une énergie un peu brutale et le bel ensemble qui suit l'entrée de Vitellius...

« La marche sainte, la scène religieuse dans le sanctuaire, le chant de la Sulamite, la belle phrase de Salomé : « C'est Dieu que l'on te nomme », et les danses sacrées, autant de pages qui veulent être citées aussi bien pour leur valeur musicale que pour l'impression qu'elles ont produites sur le public...

« Ce qu'il y a de charmant, de délicieux, de pittoresque, ce qui est d'un travail instrumental tout à fait exquis, dans le tableau final, ce sont les airs de ballet... »

Pour A. de Lasalle (dans *Le Monde illustré* du 9 février 1884), *Hérodiade* marque un progrès sur *Manon*. « Les morceaux chantés y sont d'une forme plus dessinée et ne se perdent pas aussi complètement dans le tumulte de l'orchestre,... bien qu'ils

soient, trop souvent, encadrés dans des récitatifs aux couleurs trop voyantes.

« Si d'ailleurs nous relevons quelques idées mélodiques dans cette partition,... il nous faut convenir que, prises en elles-mêmes, elles n'accusent pas une imagination très originale et fertile. C'est l'arrangement qui les relève; c'est l'habileté de main qui, chez le compositeur, supplée à la faculté créatrice. »

Le critique loue néanmoins l'air d'Hérode, le duo entre la basse et le contralto, les airs de danse « qui contiennent de piquants effets de timbre », enfin le grand ensemble final.

L'article des *Annales du théâtre et de la musique* de 1884, fort élogieux, signale le succès remporté par l'œuvre nouvelle et les airs les plus applaudis : *Il parle!* chanté par Mme Fidès-Devriès « avec un talent au-dessus de tout éloge », le duo entre Phanuel et Hérodiade, au deuxième acte, qui dut être bissé, *Charme des jours passés,* chanté par Mme Fidès-Devriès, qui « s'est fait bisser dans le duo : *C'est Dieu que l'on te nomme!* ». « Mais c'est surtout dans le duo final que le succès est devenu du délire... En résumé, grand succès. Mais en montant *Hérodiade,* les Italiens avaient porté eux-mêmes un nouveau coup à la vieille école italienne. »

M. Savigny, dans son compte rendu du 9 février 1884 de *L'Illustration,* écrit au sujet de Massenet :

« Sa véritable nature est toujours ce charme qui ne faiblit jamais; l'énergie lui fait défaut... Le cantabile de Salomé : « il est bon, il est doux » est ravissant... L'air d'Hérodiade : « Venge-moi » que fait sonner le timbre de Mme Tremelli est un peu froid, le trio entre Hérode, Hérodiade et Jean manque d'accent dramatique; en revanche le duo d'amour qui suit

entre Jean et Salomé : « Enfant que veux-tu de moi ? » a une expression des plus entraînantes avec sa phrase orchestrale qui dominera tout l'ouvrage. Vous l'entendez pendant trois actes dans les instruments et dans les voix...

« Le tableau d'Hérode... rêvant voluptueusement d'amour au souvenir de Salomé a été très applaudi avec la romance du tétrarque : « Vision fugitive » ... qui n'a guère plus de valeur que toutes les romances... Le succès véritable a commencé à l'acte suivant où Salomé est seule, agenouillée à la porte de la prison... et où elle jette ses plaintes douloureuses dans l'andantino : « Charme des jours passés. »

« Je ne saurais assez louer la scène d'Hérode qui suit ce morceau : elle est exquise; c'est là, à mon sens, une des meilleures pages de l'ouvrage. La scène du temple est fort belle avec sa marche, son chant hébraïque, ses danses sacrées; le public a beaucoup applaudi le chant de Salomé dont la phrase adagio est soutenue par les harpes et les chœurs... Le second duo de Salomé et de Jean a eu le succès du duo du premier acte : c'était justice...

« Le dernier tableau... contient de jolis airs de ballet, le pas des Egyptiennes, celui des Gauloises et des Phéniciennes. M. Massenet est un maître dans les pages d'orchestre où nul n'égale sa fantaisie poétique et son habileté d'écrivain. »

Hérodiade figure toujours au répertoire; l'œuvre de Massenet continue d'attirer la foule, qui se soucie peu des bizarreries du livret. C'est que la musique d'*Hérodiade* conserve un charme indéniable; l'examen de quelques pages de la partition nous en apportera la confirmation. Voyons par exemple l'air de Salomé : *Il est doux, il est bon* (fa sol la b, fa la do...)

Cette mélodie expressive, bien mise en valeur par son accom-

pagnement en accords arpégés et les trémolos de la basse, est construite comme beaucoup d'autres mélodies de Massenet; son charme n'en est pas moins réel. Et l'air d'Hérode : *Vision fugitive...* on ne peut nier qu'il convient bien au personnage brutal et sensuel qu'est le tétrarque. Ce chant expressif est accentué par ses nombreuses modulations, son harmonie aux dissonances accusées, ses passages chromatiques, ses traits en doubles croches, ses trémolo à la base.

Plus réussi encore est l'air de Salomé : *Ce que je veux, te dire que je t'aime,* phrase exquise que l'on retrouve à plusieurs reprises dans l'orchestre. Et dans le ballet, que de pages mériteraient une mention! Je me bornerai au *Pas des Phéniciennes,* bel andante en *fa majeur* dont le premier motif est exposé par les violons (la si b do si la do...)

On voit là encore la simplicité de la composition chez Massenet : un même dessin répété sur d'autres degrés de la gamme. Et comme toujours la monotonie est évitée non seulement par le déplacement des tons et des demi-tons, mais aussi par des changements de tonalités (*mi majeur, la mineur, ré mineur, do majeur, sol mineur*). Le second motif, très léger (do ré mi ré do mi...) comme il est en contraste marqué avec le premier! Ce qui n'empêche pas l'auteur de les faire entendre ensemble en conclusion du morceau.

D'autres pages mériteraient encore une mention : la *Danse babylonienne* et les *Chœurs* des Juifs et des Romains, au deuxième acte; l'*Invocation aux étoiles* de Phanuel, au troisième.

Le Cid • M. Savigny écrivit dans *L'Illustration* du 5 décembre 1885 au sujet de l'œuvre nouvelle :

« ... Jamais M. Massenet n'a écrit une partition plus soutenue dans la délicatesse, dans l'élégance, plus enveloppée de charme, de séduction que cette partition du *Cid* qui contient, et en très grand nombre, des pages ravissantes, des morceaux de maître, mais le grand souffle manque en général à ce sujet, qui exigeait tant de puissance. Je signalerai, au premier acte, le duo de Chimène et de l'Infante, du goût le plus distingué. La scène populaire, qui ouvre le second tableau avec son accompagnement de cloches, est d'un bel effet de décor musical. Toute la scène où le roi arme Rodrigue chevalier... manque de solennité et d'éclat; l'invocation à saint Jacques nous a paru un peu au-dessous de la foi religieuse. Cela est plus voulu que trouvé...

« La phrase du vieux don Diègue « O rage, ô désespoir! » n'a pas la grandeur qu'exigeait la situation; le duo du père et du fils qui la suit ne nous a pas paru plus heureux. Les stances de Rodrigue « Percé jusques au fond du cœur » sont indécises dans leurs phrases brisées et d'une expression vague. Le duo de provocation de Rodrigue au comte est ralenti dans son élan chevaleresque. Voilà bien des critiques, j'ai hâte d'arriver aux éloges. »

« Très joli le chœur qui ouvre le quatrième tableau sur la place de Burgos. Une perle musicale que l'alleluia chanté par l'infante et que le public a redemandé; un bijou que le ballet avec ses danses espagnoles : il n'a peut-être pas le brio nécessaire au théâtre, mais il est charmant, tout pénétré d'un frémissement musical, avec son aubade, son andalouse, son ara-

gonaise, sa madrilène... Le maître s'est plu à cet art de l'orchestration élégante et fine dans laquelle il est sans rival... Je ne saurais assez louer les stances de Chimène : « Pleurez, pleurez mes yeux. » Le sentiment est noble et profond, l'expression dramatique superbe, c'est une page de maître, un chef-d'œuvre. Le duo qui la suit entre Chimène et Rodrigue a été acclamé par toute la salle avec sa phrase amoureuse, une des plus pénétrantes qu'on ait écrites « O jours de première tendresse ».

« Le « Paraissez, Navarrais et Castillans », qui clôt cette situation dramatique, n'a pas cette valeur... J'arrive à un des passages les plus heureux de la partition, à la prière de Rodrigue,... à l'apparition de saint Jacques, à ces voix entendues qui promettent la victoire au guerrier castillan... l'effet en est poétique, religieux, immense; il assure le succès de ce bel ouvrage qui tiendra longtemps sa place à l'Opéra... »

Le compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* de 1885 est plus favorable encore. Noël et Stoullig écrivent notamment :

« La nouvelle œuvre de l'auteur d'*Hérodiade* est destinée à être applaudie par tous les publics comme elle l'est ce soir par celui de la première représentation, elle fait le plus grand honneur à l'école française et encouragera les jeunes disciples de M. Massenet à suivre l'exemple de leur maître. « Je voudrais avoir fait *Le Cid* », disait ce soir M. Ambroise Thomas en donnant, sur la scène, l'accolade paternelle à son ancien élève... Il n'était point facile de le faire, ce *Cid*, où se sont essayés vingt-six compositeurs de toute nationalité : M. Massenet a triomphé de cette rude épreuve, ce sera sa gloire et aussi la nôtre. »

Le compte rendu de Pigot dans *L'Artiste* de 1885 est moins chaleureux. La nouvelle partition, selon lui, « ne paraît pas dans son ensemble, devoir rien ajouter à la gloire de l'auteur justement acclamé de *Marie-Magdeleine*, des *Erinnyes* et des ravissantes *Suites d'orchestre*. Il convient toutefois de citer plusieurs pages véritablement de premier ordre, qui prouvent quel maître exquis est M. Massenet, quand il consent à rester lui-même... Ce sont, au premier acte, le charmant duo des deux femmes, au second l'Alleluia du printemps,... le ballet, un éblouissement, où le maître joue des rythmes les plus caressants et les plus enfiévrés avec une rare virtuosité de grand symphoniste, enfin l'exquis duo d'amour de Chimène et de Rodrigue qui n'a peut-être que le tort — mais est-ce bien un tort ? — de rappeler la manière de Gounod. »

Pour C. Bellaigue, « *Le Cid* de M. Massenet est beaucoup moins héroïque que celui de Corneille, mais il n'est pas moins amoureux. »

Ton bras est invaincu, mais non pas invincible...
Paraissez, Navarrais, Maures et Castillans.

« De tels vers et bien d'autres sont encore à mettre en musique. Mais ceux-ci par exemple :

Mon âme aurait trouvé dans le bien de te voir
L'unique allégement qu'elle eût pu recevoir

ne reviendront plus jamais à notre souvenir que notés par M. Massenet; désormais ils chanteront vraiment dans notre

mémoire. Et cet hémistiche, si profondément triste en quatre mots :

Pleurez, pleurez mes yeux!

pouvait-il inspirer une plus touchante paraphrase que les stances déjà classiques et dignes de l'être par la beauté de la forme et la pureté du style, par l'harmonie des proportions ?... Dans le délicieux duo qui suit, dans ces phrases languissamment balancées, dans ce murmure de deux âmes souffrantes, quel charme de mélancolie et de regret! Voilà de ces pages enchanteresses qui feraient tout pardonner à M. Massenet... Qu'importe s'il manque de force, s'il a d'aussi délicieuses faiblesses[1]! »

Reyer, de son côté, écrivit dans le *Journal des Débats* du 6 décembre 1885 :

« Le compositeur a eu beau prêter à ces épiques apostrophes l'accent mélodique le plus pompeux, le plus véhément, il n'est pas parvenu à nous émouvoir plus que ne le font les vers du poète, scandés tout simplement par la parole du tragédien. » Il est forcé cependant d'ajouter : « M. Massenet a bien mis tout ce qu'on attendait de lui. Il y a mis toute sa délicatesse, toutes les fines ciselures de son style, l'ingéniosité, le piquant coloris de son instrumentation, la grâce un peu maniérée parfois mais toujours pleine de charme de ses idées mélodiques, et de toute la véhémence d'accent, toute la noblesse d'expression que certaines situations exigent. Que pouvait-il faire de plus ? »

En réalité, *Le Cid* vaut mieux que pourraient le faire croire ces éloges restrictifs, et l'article d'A. de Lassalle dans *Le Monde*

1. C. Bellaigue, ouvrage cité, 1888-1889.





Mains de Massenet
(*Revue Musica, B. N.*)

Page précédente : Massenet jouant la partition de *Cigale* à ses interprètes
(*Revue Musica, B. N.*)

illustré (12 décembre 1885) est beaucoup moins favorable encore.

A. Corneau a écrit avec un certain recul dans *La Revue blanche* de 1900 :

« En cet ouvrage pavé de bonnes intentions, M. Massenet fut prodigue de grâce, de charme et de diverses qualités choisies; on y cherche encore la grandeur, le souffle héroïque, le coup d'aile puissant, et le panache romantique... En s'attaquant à n'importe quel chef-d'œuvre consacré, un musicien est fatalement condamné à rester au-dessous du poète. »

Cette dernière réflexion me semble très judicieuse, mais il n'en est pas moins juste de reconnaître que la musique de Massenet, même quand on pourrait lui souhaiter plus de vigueur, reste élégante et noble. On n'y rencontre aucune trace de cette vulgarité qui sera plus tard la faiblesse de Massenet.

Des critiques ont vanté le ballet du *Cid;* ils n'ont pas eu tort. On y trouve de jolis airs, dont l'un, *L'Aragonaise*, est souvent joué. Cette danse espagnole à 6/8 est brillante; je lui reprocherais peut-être de manquer un peu de variété.

Le ballet du *Cid* ne doit pas nous faire oublier qu'il y a dans cette œuvre d'autres pages de valeur. Au premier acte, on peut citer particulièrement le duo entre l'Infante et Chimène (*Ne l'aimez pas, Madame...*), la *Scène du serment* avec la *Prière à saint Jacques*, scène d'un réel intérêt. Au second, le chant de Rodrigue sur un accompagnement de marche funèbre est très émouvant, ainsi que la fin de la scène où apparaît Chimène échevelée. L'*Alleluia*, qui valut un bis à Mme Bosman, n'est pas non plus dénué de valeur, ainsi que le *Lamento* de don Diègue. Au troisième acte, les pages les plus remarquables sont les belles *Stances* de Chimène (*Pleurez mes yeux...*), la *Scène*

de la vision de saint Jacques, l'air de don Diègue croyant son fils mort; le beau trio entre don Diègue, l'Infante et Chimène.

Esclarmonde • Esclarmonde est la fille de Phorcas, empereur d'Orient et magicien. Pour cette dernière raison, il a été contraint d'abandonner le trône à sa fille, magicienne elle aussi. Pour conserver son pouvoir, elle doit rester voilée jusqu'à l'âge de vingt ans; alors s'ouvrira dans Byzance un tournoi solennel au cours duquel le vainqueur épousera la jeune impératrice.

En attendant ce jour, Esclarmonde a rencontré un beau chevalier, Roland, comte de Blois, et elle s'est éprise de lui. Elle utilise son pouvoir pour faire venir Rolond dans une île enchantée; elle s'y rend aussi et se donne à son bien-aimé, à condition toutefois qu'il ne lèvera jamais le voile qui la cache et qu'il gardera le secret sur leurs amours. Elle le renvoie ensuite à Blois, qu'assiègent les Sarrasins, et lui confie une épée magique qui lui assurera la victoire.

Effectivement, Roland est vainqueur, mais Cléomar, le roi qu'il a délivré à Blois, veut, pour le remercier, lui donner sa fille. Roland la refuse, sans donner de raisons. L'évêque de Blois intervient alors et le conjure de lui révéler son secret suspect; Roland finit par lui avouer qu'il est marié avec une fée. Le soir même Esclarmonde vient à l'appel de Roland, mais l'évêque arrive à son tour et arrache à la jeune femme le voile qui la cache. Le charme auquel était soumise Esclarmonde est rompu, et elle disparaît à l'instant.

Désespéré, Roland erre dans la forêt des Ardennes. Il y rencontre par un hasard singulier Phorcas et Esclarmonde. Sommée par son père de renoncer à Roland sous peine de le voir mourir, elle feint de ne plus l'aimer, l'abandonne et retourne à Byzance où est venu le temps du tournoi qui doit décider pour Esclarmonde du choix d'un époux. Le vainqueur du tournoi est Roland, qui sera proclamé époux de l'impératrice.

Lors de la « première », l'œuvre eut pour interprètes : Gibert (Roland, comte de Blois), Taskin (Phorcas), Bouvet (l'évêque de Blois), Herbert (Enéas), Boudouresque (le roi Cléomer), Mlle Sibyl Sanderson (Esclarmonde), Mlle Nardi (Parséis).

« La soirée n'était pas au-dessous des espérances qu'on aurait pu légitimement fonder d'après la renommée du compositeur, porte le compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* de 1889... Elle pourrait se résumer en quelques mots : un livret d'une originalité attrayante, une partition d'une beauté toute magistrale, une mise en scène somptueuse, artistique, pleine de goût et comme jamais on n'en avait vu à l'Opéra-Comique, enfin une exécution supérieure jointe à une interprétation de premier ordre. »

Au lever du rideau, le long récit de Phorcas rappelle le début de *Lohengrin.*

« L'apparition d'Esclarmonde est accompagnée par un joli dessin persistant des violoncelles, auquel succède une des phrases typiques de l'ouverture, dite par les premiers violons, qu'on n'a pas encore entendus. Le chœur *O divine Esclarmonde!* est gracieux et charmant. Il est accompagné d'abord *piano* par l'orchestre, qui arrive à un *crescendo* formidable, et le rideau tombe sur la phrase typique accompagnée par les harpes. »

Au second tableau, l'aveu d'Esclarmonde à sa sœur de son

amour pour Roland est l'occasion d'une cantilène « pleine de caresses et de passions ». Quant à l'évocation à Astarté, « cette évocation, avec un accompagnement de trémolo des violoncelles, est une belle page musicale. La chasse fantastique qui vient après, avec le dessin agité des cordes, les sonneries bruyantes des cuivres, produit un effet étrange et tout à fait nouveau... »

Quand, dans l'île magique, les esprits s'ébattent au milieu des fleurs, c'est le prétexte d'un délicieux ballet, « sur lequel planent des chœurs invisibles et d'où se détache une très jolie phrase lente dite par la flûte dans le grave. Nous le répétons volontiers, ce ballet est exquis et merveilleusement réussi ».

L'orchestre rend avec une grande poésie la scène du sommeil de Roland. Un baiser d'Esclarmonde réveille Roland; il en résulte un duo d'amour de toute beauté. Les branches des arbres viennent les cacher aux regards indiscrets « pendant que l'orchestre, dans une page symphonique d'une rare puissance, traduit les sentiments qui les agite. Cette page est magistrale... et développée avec un art merveilleux ». L'effet a été tel sur le public que M. Danbé a dû la faire répéter.

La scène qui suit la victoire de Roland de Blois contient plusieurs pages remarquables : les lamentations du peuple, le récit du roi, le *Kyrie*, le récit de Roland, la prière de l'évêque, le finale; tout cela constitue des morceaux traités « par un maître de génie ».

Des réminiscences du duo de l'île magique sont habilement évoquées lors de la lutte que l'évêque engage contre Roland pour lui arracher son secret. L'apparition d'Esclarmonde est annoncée par des vocalises qui se terminent par des contre-fa et des contre-sol d'un effet merveilleux. « Signalons encore une

délicieuse mélodie d'Esclarmonde, empreinte de tristesse, et accompagnée par un joli dessin de harpes. »

Le tableau de la forêt des Ardennes débute par un très joli ballet de sylvains et de nymphes. La venue d'Esclarmonde dans ce lieu sert de prétexte à un quatuor merveilleusement écrit, puis à un duo avec Roland. « Ce duo est une trouvaille. »

Après ce compte rendu de Noël et Stoullig, voyons celui de M. Savigny dans *L'Illustration* du 28 mai 1889 :

« Le prologue a de l'ampleur; l'invocation de la magicienne : « Esprits de l'air, esprits de l'onde », est pleine d'éclat avec cette chasse fantastique pressée, entraînante, furieuse. Le duo d'amour entre le chevalier et Esclarmonde : « O nuit, nuit vénérée! » est de tout point ravissant. La page passionnée qui le suit et que nous retrouverons jusqu'à quatre fois dans le courant du drame musical a été acclamée et dans les voix des chanteurs et dans les voix de l'orchestre. M. Massenet a été moins heureux avec les chœurs des vierges et des séraphins, et dans cette scène où Roland reçoit l'épée de saint Georges des mains de la milice céleste. Sauf la prière de l'évêque, le troisième acte... nous a laissé froid. La romance de Roland au tableau suivant : « La nuit sera bientôt venue » est exquise de grâce et d'élégance, la scène de l'exorcisme est traitée à merveille et la douleur d'Esclarmonde trahie par celui qu'elle aime est d'un sentiment pénétrant. Une des perles de la partition, c'est le lamento de la magicienne : « Je te retrouve, ô souvenir », que suivent un superbe quatuor et un duo final qui a été redemandé par la salle entière... »

Lui aussi, comme tous les autres critiques, déclare que l'orchestre, dirigé par Danbé, a fait merveille.

C. Bellaigue, dans *L'Année musicale* de 1888-1889, est beaucoup moins élogieux :

« L'œuvre de M. Massenet nous paraît manquer de simplicité, d'unité et d'élévation. Elle trahit trop la recherche, instinctive ou préméditée, de l'effet. Dans la partition comme dans le poème, trop de fleurs, de pierreries, trop de fantasmagories et de *trucs,* une crainte presque constante du naturel et de la spontanéité...

« Enfin, la personnalité du compositeur s'est trop effacée derrière une autre, celle de Wagner... On pourrait définir *Esclarmonde* à la fois un petit *Tristan* et un petit *Parsifal* français... »

Après les critiques générales, C. Bellaigue passe aux beautés de détail d'*Esclarmonde,* car il reconnaît qu'il y a toujours de belles choses dans une partition de Massenet.

« Le prologue... ne manque ni d'une certaine grandeur, ni d'une certaine aridité. » Quand Esclarmonde rêve à son chevalier, « sa rêverie commence par une phrase d'un tour gracieux et tendre : *Comme il tient ma pensée!* qui malheureusement faiblit trop vite. L'évocation aux esprits de l'air, de l'onde et du feu est moins puissante que perçante. Le musicien abuse ici pour la première fois (ce ne sera pas la dernière) des notes exceptionnelles que la Providence a malheureusement prodiguées à la charmante interprète d'Esclarmonde... En revanche, la description de la fantasmagorie lunaire est fort remarquable, pleine de mouvement et de vie... De rudes fanfares éclatent; Esclarmonde les redit à pleine voix, et les clochettes tintent joyeuses à l'unisson de ses cris joyeux. A la bonne heure! voilà qui est bien; cela est serré, franc et fort... »

Une scène d'amour suit. « On baisse le rideau et l'orchestre

joue seul. Ce long, ou ce double duo est évidemment le point culminant et le point délicat de l'ouvrage. Il en est sans contredit la meilleure page... »

A la fin du duo, un crescendo amène la chute du rideau. « Il était temps de dérober sous les roses les ardeurs touchant à la frénésie d'Eclarmonde et de son bien-aimé... Grâce à une péroraison d'orchestre étonnamment expressive... nous entendons ce que nous ne voyons pas... Jamais encore on n'avait, je crois, fait une description sonore aussi fidèle, aussi détaillée, de la manifestation physique des tendresses humaines... L'orchestre dans les sons brave l'honnêteté; l'instrumentation de M. Massenet était déjà luxuriante; la voilà luxurieuse... »

Dans le passage : *Chère épouse, ô chère maîtresse,* « on voudrait peut-être un peu moins de maniérisme, on se passerait de ce *gruppetto* trop mièvre; mais on ne saurait souhaiter une chute plus élégante, une plus tendre réponse d'un orchestre ici délicat et pénétrant ». Le cantique de Roland recevant l'épée est d'un « thème bien franc, d'un sentiment à la fois héroïque et religieux, avec une heureuse couleur locale ».

On trouve par la suite d'autres pages excellentes : la mélodie de Roland *La nuit bientôt sera venue,* au rythme original; la fort belle plainte d'Esclarmonde : *Regarde-les,...* « écrite dans un sentiment très profond, très sincère, de douleur et de honte virginale »; sa cantilène d'une exquise pureté : *En retrouvant la vie et la pensée;* une phrase touchante du ténor : *Mon nom est Désespoir, je m'appelle Douleur.*

Si l'on en croit la critique actuelle, pour R. Dumesnil, par exemple : « La musique en est curieuse, et certaines pages ont au suprême degré ce caractère érotique que Massenet a souvent

donné à sa mélodie et à ses accompagnements. Amours sans vraie passion, pâmoisons superficielles, nous sommes loin ici des élans et de l'impétuosité d'Ysolde ou même de Tannhauser [1]... »

Si *Esclarmonde* ne fut pas toujours bien accueillie par la critique, elle le fut mieux par le public. En cette période d'Exposition universelle (celle de 1889), plus de cent représentations en furent données. Massenet lui-même conserva une prédilection pour cette œuvre, qui demeura sa partition la plus chère. Si cette dernière n'est pas exempte des défauts précédemment signalés, il est vrai que bien des pages citées ont conservé le charme que leur reconnaissait le public contemporain.

Le Mage • Zarastra (Zoroastre) revient en Iran, sa patrie, après avoir vaincu les Touraniens et fait prisonnière leur reine, Anahita, qu'il aime et dont il est aimé. Zarastra est aimé également de Varedha, fille du grand prêtre Amrou, et prêtresse elle-même de Djahi. Comme Zarastra se dérobe à son violent amour, elle est résolue à le conquérir ou à le perdre. Au cours d'une fête solennelle, au moment où Zarastra, acclamé par la foule, obtient du roi la main de sa captive, Varedha déclare que Zarastra n'est pas libre et qu'il est son amant. Des prêtres viennent aussi témoigner en faveur de la prêtresse. Zarastra indigné insulte les prêtres et les dieux

1. R. Dumesnil, *La musique contemporaine en France.*

complices de l'imposture et se retire dans la montagne où il se fait mage, fondateur d'une nouvelle religion.

Varedha ne s'avoue pas vaincue; elle vient trouver le mage dans sa retraite, le supplier et l'avertir aussi que sa captive doit être le lendemain l'épouse du roi. La nouvelle est exacte; Anahita a dû céder à la violence, mais au moment même de la cérémonie, les Touraniens ont envahi la ville, délivré leur reine, massacré le roi, Varedha, les prêtres et les prêtresses de Djahi. Quand Zarastra revient dans la cité en ruines, il y retrouve Anahita en vie et Varedha mourante. Celle-ci a encore la force de maudire le couple abhorré et d'appeler sur lui la colère de la déesse qu'elle sert. De fait, le feu se ranime et l'incendie menace les restes du temple. Zarastra s'adresse alors à son dieu Mazda; l'incendie s'éteint, et les deux amants s'éloignent tandis que Varedha rend le dernier soupir.

On peut lire dans les *Annales du théâtre et de la musique* de 1891, de Noël et Stoullig, le compte rendu suivant :

« ... Jamais peut-être [l'inspiration de Massenet] ne s'est élevée plus haut, jamais son style ne s'est montré si ferme et si précis que dans la paraphrase de cette épopée orientale, où il avait su joindre la couleur à la vérité dramatique. Cette partition du *Mage* est abondante en idées, riche d'inspirations mélodiques. Le musicien, foulant aux pieds les vieux moules, s'est abandonné à son propre génie, sans se soucier de formes jusqu'ici trop exclusivement admises par l'Opéra. Il ... s'est efforcé d'unir davantage, par un lien symphonique, l'orchestre à la scène. Certes, il serait facile de citer dans cette partition plus d'une page où M. Massenet s'est élevé jusqu'au sublime, où il a trouvé des accents d'une pénétrante sincérité, pour traduire dans sa langue imagée les situations qui lui étaient

offertes. Mais ce qu'il faut surtout noter c'est que dans son orchestre, le drame marche, agit, dans une communion intime avec les événements de la scène. »

Voici maintenant le compte rendu de M. Savigny dans *L'Illustration* du 21 mars 1891 :

« Un livret aussi tourmenté, aussi violent, demandait au compositeur un éclat, une force toute particulière. Cette puissance d'exception était-elle dans M. Massenet, le musicien par excellence de la tendresse et de la grâce ? ... Cette scène du mage sur la montagne sacrée, ce Moïse face à face avec le Seigneur... entraînait le musicien à des hauteurs de l'art qui ont été entrevues, mais qui n'ont peut-être pas été atteintes. Cette passion furieuse de Varedha,... ce fanatisme du grand prêtre Amrou, féroce dans ses volontés, imposait à l'art ses exigences. Il a traité un peu à l'amiable avec ces grandes colères... [*Le Mage* néanmoins a] été écouté d'un bout à l'autre religieusement, car le talent s'imposait partout, du premier au dernier de ces cinq actes. Le premier a été accueilli avec enthousiasme. Il est complet avec son chant des prisonniers Touraniens et avec le chœur qui l'accompagne de ses lamentations; avec le duo qui le suit entre Varedha et Zarastra, et surtout avec le duo entre Zarastra et Anahita... L'acte suivant a des pages exquises dans les accents désespérés de Varedha. La phrase de Zarastra soulevant les voiles de la captive est ravissante; c'est une des plus heureuses inspirations du maître... Si l'acte sur le mont sacré manque de puissance, il est traité dans un goût parfait orchestral. La salle a salué un solo de cor de ses applaudissements. La prière de Varedha : *Sous tes coups tu peux me briser* est d'un effet dramatique irrésistible. Le chant d'Amrou au quatrième acte : *Fais fleurir, ô sainte ivresse* a fait mer-

veille; mais le triomphe de la soirée était réservé aux strophes d'Anahita : *Vers la steppe aux fleurs d'or* qui rappelle la mélodie des prisonniers Touraniens du premier acte, mélodie exquise que le public a voulu entendre une seconde fois...

« Le succès du *Mage* était assuré dès ce moment et le cinquième acte tout entier avec la scène de Zarastra et le duo entre le mage et Anahita : *Ah! parle encor, encor!* n'a fait que le confirmer... »

Ad. Jullien fut beaucoup moins élogieux dans *L'Art* (de 1891) :

Le Mage, écrit-il, « est tout simplement un recueil de mélodies plus ou moins langoureuses et qui se chanteront dans le monde un peu moins, je crois bien, que ne l'auraient voulu les intéressés. C'est comme un embryon d'opéra où les chœurs, pour nombreux qu'ils soient, n'ont aucune importance et sont traités sans intérêt, où chaque chanteur, — point essentiel, — a son *lamento,* sa cantilène ou son *arioso* qui doit lui permettre de se faire applaudir...

« *Le Mage...* est une partition, je ne dirai pas sans agrément, car il va de soi que M. Massenet, avec son habileté consommée, arrive toujours à écrire quelques pages délicates certes, mais sans valeur réelle...

« Dans *Le Mage,* en dehors de mélodies plus ou moins suaves...; en dehors de deux ou trois duos pour voix de femme et ténor qui tournent vite à la fade cantilène, il ne se trouve que des chœurs assez ternes, et qui ne portent que rarement l'empreinte de M. Massenet, si adroit, d'habitude, à faire de la musique étrange et colorée...

« Ce qu'il y a de grave dans cet opéra qui célèbre la fon-

dation d'une religion, c'est qu'on n'y trouve aucun caractère religieux et que, même dans les passages qui demanderaient de l'onction, de la grandeur, il n'y a que la grâce et la sensualité... »

Mêmes réserves de C. Bellaigue dans *L'Année musicale* de 1890-1891; il écrit notamment :

« Après *Le Mage* hélas! notre désir serait de nous taire, car nous n'avons rien ou presque rien senti ni vu dans l'opéra de MM. Richepin et Massenet... Que n'est-il demeuré le Massenet d'autrefois... Le charmant compositeur a tous les secrets de la grâce; il envie celui de la force qu'il ne connaîtra jamais...

« Les meilleures pages de la partition se trouvent au premier acte et au troisième; au premier surtout, qui reste presque tout entier dans une demi-teinte assez agréable de douceur et de rêverie. »

Le second acte étourdit plutôt; au quatrième, on a regretté l'éblouissant ballet du *Cid*; quant au cinquième acte, c'est une merveille, mais de décoration seulement.

Le Mage n'a pas un accueil plus favorable auprès de la critique actuelle. « *Le Mage*,... écrit R. Dumesnil, met en scène la lutte de deux races, Iran et Touran, de deux religions, en même temps que la rivalité de deux femmes. Lourds symboles et tâche trop rude pour un musicien de charme et d'adresse; l'adresse l'aide à trouver des chants exotiques, mais ne l'empêche point d'être boursouflé là où il eût fallu montrer de la force. »

L. Laloy n'est pas plus élogieux :

« ... Si en quelques passages, comme le chant des Touraniens au premier acte et la plainte des vierges captives au deuxième, [Massenet] a retrouvé cet exotisme ingénu qui donne tant de

charme aux *Erinnyes* et au *Roi de Lahore,* le reste est d'une sonorité creuse et d'une brutalité vaine qui expliquent et justifient la chute de l'ouvrage. »

Le Mage semble bien aujourd'hui condamné sans appel.

Biblis • Encore une œuvre que nous ne connaissons guère. Comment fut-elle accueillie par les contemporains ? Voyons ce qu'en disent *Les Annales du théâtre et de la musique* de 1891. Il s'agit d'une « idylle ravissante de grâce et de charme », aussi bien pour la poésie (de Georges Boyer) que pour la musique. « Rien de plus exquis que le moment où la nymphe se change en ruisseau : le chœur murmure doucement sur un mystérieux gazouillement de l'orchestre : les pleurs de Biblis sont traduits en un joli clavier de timbres. L'hymne à Vénus a cette couleur antique, dont l'auteur des *Erinnyes* a trouvé le secret. Massenet n'est-il pas le musicien pittoresque par excellence ? »

Notons que l'œuvre avait été bien interprétée par Auguez, Mlles Domenech (Biblis) et Warmbrodt.

Werther • Le rideau se lève sur la maison du bailli de Walheim, village proche de Francfort. Le bailli, en costume du XVIIIe siècle, tient sur ses genoux le plus jeune de ses six enfants; les autres chantent un *Noël.* Le bailli fait taire leur tumulte; d'ailleurs leur sœur aînée Charlotte — la mère est morte — va venir leur servir leur goûter avant de

partir à un bal champêtre. Werther arrive à ce moment, ému par l'aspect de la demeure du bailli (*O nature pleine de grâce...*). Dans ces dispositions d'esprit, il s'éprend de Charlotte. Nous voyons ensuite Charlotte revenir du bal en compagnie de Werther, après un épisode rempli par le retour d'Albert. C'est alors la déclaration d'amour de Werther (*Mon âme a reconnu votre âme...*) ; mais brusquement les amoureux sont rappelés à la réalité : « Albert est de retour! » Elle explique à Werther qu'elle a juré à sa mère mourante d'épouser Albert. « A ce serment, restez fidèle, moi, j'en mourrai, Charlotte. »

Au second acte — *Sous les tilleuls* — la scène représente une place de Walheim; Charlotte apparaît au bras de son mari, au comble de la félicité, car il connaît le trésor qu'il possède en Charlotte. Celle-ci croit avoir oublié Werther, mais voici qu'il revient, ne lui épargnant pas les reproches. Charlotte lui demande de voyager jusqu'à Noël. Il y consent, mais déjà l'idée du suicide s'empare de son esprit.

Le troisième acte se passe dans le salon d'Albert, intérieur de bourgeois aisé. C'est la veille de Noël et Charlotte relit les lettres de l'absent (*Si je ne reviens pas, pleure-moi...*). Elle appelle Dieu à son secours, et c'est en vain que sa sœur Sophie — qui aime aussi Werther — essaye de l'égayer. Restée seule, elle appelle l'exilé; or voici qu'il apparaît. Malgré eux, leurs aveux jaillissent; honteuse, Charlotte s'enfuit et Werther part à son tour. A l'arrivée d'Albert, qui s'étonne du trouble où il trouve sa femme, on apporte une lettre de Werther qui, sous prétexte de partir en voyage, demande à Albert de lui prêter ses pistolets. Tremblante, Charlotte doit, sur l'ordre de son mari, remettre les armes au messager.

Au quatrième acte, au premier tableau, c'est la nuit de Noël.

L'orchestre joue un long et beau prélude, et le rideau se lève, au deuxième tableau, sur le cabinet de travail de Werther. Ce dernier gît à terre, mortellement blessé. Charlotte arrive en courant et se jette sur le mourant, se reprochant sa mort. Mais lui, il meurt heureux puisque sa fin lui épargne un remords. « Que ton âme en mon âme éperdument se fonde! » s'écrie Charlotte. Werther expire en lui donnant un dernier baiser, tandis que l'on entend le chœur des enfants répétant au loin le Noël entendu au premier acte : *Jésus vient de naître...*

Les meilleurs critiques discernèrent tout de suite la valeur de la nouvelle partition du maître. On peut lire par exemple dans *Les Annales du théâtre et de la musique* de 1893 des éloges de ce genre :

« La scène des enfants, du début, a été délicieusement rendue par le musicien, et le morceau *Je ne sais si je veille...* constitue un bel air d'entrée pour Werther. Le bal, caractérisé par une jolie valse allemande, rappelle assez les *Scènes alsaciennes.* » Dans la scène fameuse du *Clair de lune,* Massenet « véritablement inspiré, a trouvé un motif (souvent rappelé dans le reste de l'ouvrage), qui est d'une poésie exquise et restera au nombre des plus heureuses trouvailles du compositeur. Tout ce premier acte, où les plus fins sentiments sont si délicatement exprimés, n'est d'ailleurs qu'une suite d'enchantements pour l'oreille ».

Après le prélude du troisième acte, nous arrivons aux pages capitales de la partition. « Le désespoir de Werther, dans l'acte précédent, est traité d'une façon plus dramatique. Maintenant l'œuvre devient de plus en plus tragique... Werther paraît : *Oui, c'est moi; je reviens;* puis : *Toute mon âme est là. Pourquoi me réveiller, ô souffle du printemps?* Et encore : *Va,*

nous mentions tous deux! L'action se presse plus rapide, le duo de plus en plus animé. »

Au dernier acte — la *Nuit de Noël* — la neige tombe. « Pendant ce temps, un prélude très important se fait entendre [il ne tient pas moins de huit pages dans la partition pour piano], et l'orchestre, si vaillamment dirigé par M. Danbé, l'exécute merveilleusement. Ici, il n'y a pas à dire, nous fûmes empoigné : Il nous semble que, de même que nous, le public a été absolument pris par cette musique enveloppante. » Le *finale*, où la mort de Werther forme un contraste douloureux avec l'air joyeux des enfants, est magistralement traité.

C. Bellaigue, lui, écrit dans *L'Année musicale* de 1893 :

« ... S'il fallait caractériser la musique de *Werther* d'un mot, ou plutôt d'un nom, d'un exemple et d'une comparaison,... c'est Schumann je crois que je nommerais, le Schumann des *lieder*, de ces petites choses qui sont de grands chefs-d'œuvre... Mais ce n'est pas seulement par le fond que l'œuvre de M. Massenet rappelle les *lieder*, c'est par la forme aussi... Comme Schumann toujours, l'auteur de *Werther* aime à partager l'expression de sa pensée entre le chant et l'accompagnement, entre les instruments et les voix...

« Le premier acte, par le pittoresque du décor musical, la justesse de l'analyse sentimentale et la finesse des tons est un tableau délicieux... Les plus jolis détails abondent en ce premier acte... Mais voici mieux que des détails : voici, en des pages pénétrantes, l'âme des personnages elle-même; de Werther d'abord, et cette âme se manifeste tout de suite par un des sentiments qui la possèdent, le sentiment de la nature... Tout ce que chante le jeune homme sur le seuil de la maison,... ce violoncelle solo, puis ce violon, ces vols de harpes, ces tenues

de notes claires, ces trilles de flûtes, ce chant d'extase sur un accompagnement qui tremble, tout cela sent l'été, le blé mûr, le houblon, la vigne grimpante et la fraîcheur de l'eau...

« Cette page est belle. Une autre, le retour de Werther et de Charlotte, au clair de lune, l'est peut-être encore davantage... A ceux qui ne l'ont pas entendu, comment décrire... ce dessin exquis de trois notes, posées mollement à des hauteurs diverses, avec la douceur d'un souffle, la lueur d'une étoile ?... Oh! le délicieux orchestre, que les flûtes font pur, les violoncelles tendre et les harpes scintillant!... »

Le critique signale une perle cachée dans la phrase de Charlotte parlant de sa mère à Werther : *Si vous l'aviez connue.*

« L'acte capital est le troisième... Une mortelle mélancolie s'en dégage, un souffle puissant de romantisme allemand, et là peut-être plus que partout ailleurs, le génie de Gœthe flotte dans l'air. » C. Bellaigue fait l'éloge de *l'air des lettres*, de la scène qui suit entre les deux sœurs, « exquise de grâce, d'aisance et de liberté ». L'arioso de Charlotte, sorte d'éloge des larmes dans le sentiment le plus allemand, serait une chose tout à fait belle, sans l'accident (c'est le mot) de la dernière note, un effet trop facile, que le musicien aurait dû se refuser... Quant au grand duo entre Werther et Charlotte, on n'y trouverait à reprendre, comme en celui du premier acte, que la péroraison, et pour les mêmes motifs : banalité et banalité tapageuse... Mais tout le reste du duo est excellent...

« Et pour les vers d'Ossian, il a trouvé mieux encore : un lied à la manière de Schumann, qui rappelle (flatteuse rencontre ici) cet admirable *In der Fremde* (*A l'étranger*)... C'est bien la même tonalité, le même rythme, le même accompagnement, le même élan douloureux... Le dramatique incident [de

la remise des pistolets par Charlotte] est commenté par les instruments surtout, par un mouvement, presque un geste de l'orchestre sinistre et sans réplique. Le moment est bien de ceux où, les personnages ne pouvant que se taire, ou peu s'en faut, la symphonie a le droit, le devoir même de parler pour eux... »

Ad. Jullien, dans *L'Art* de 1893, fit quelques critiques; son article est cependant favorable à l'œuvre de Massenet, et il écrit en conclusion :

« S'il y a beaucoup à reprendre dans cet ouvrage, il y a aussi beaucoup à louer en raison du tempérament de l'auteur... »

Lors de sa création à Paris, *Werther* eut pour principaux interprètes : Mlle Delna (Charlotte), Mlle Laisné (Sophie), Ibos (Werther). L'interprétation fut bonne, surtout en ce qui concerne les rôles féminins. Chose curieuse, si *Werther* fut apprécié par les contemporains, l'œuvre n'eut cependant qu'une cinquantaine de représentations, et pendant dix ans, elle ne reparut plus. Elle ne fut reprise, et sans interruption depuis, qu'en 1903.

De fait, *Werther* est bien probablement la meilleure œuvre de Massenet, opinion personnelle certes, mais que corroborent plusieurs de nos plus grands critiques actuels. Selon M. Malherbe, « la partition, qui commence et finit sur un chœur d'enfants, est... d'une fraîcheur et d'un charme rares. ... Il n'y a plus, dans *Werther*, les coupures et les trous qu'on trouve dans *Manon*. Une musique tantôt gracieuse et spirituelle, tantôt puissante et émue, coule pendant les quatre actes d'un flot jamais aminci, jamais tari. Les airs du premier acte,... les airs de Sophie et de Werther au deuxième acte, les deux airs de Charlotte et le duo du troisième acte, le duo du quatrième acte

sont dans toutes les mémoires. La partition, nécessairement romantique, est la plus touchante, la mieux ajustée que l'auteur de *Thaïs* ait écrite[1]. »

J. Tiersot a écrit au sujet de *Werther* : « Le personnage sur lequel se fixe le principal de l'attention n'est pas Werther : c'est Charlotte. Aussi la musique a-t-elle des intimités féminines... Le dialogue au cours duquel Werther et Charlotte échangent le premier aveu, le soir au clair de lune, tandis que s'épandent les bruits de la nature et que, mêlée aux bruissements lointains de la danse, s'élève peu à peu l'intime et tendre symphonie des violons, est assurément une des pages les plus représentatives de la nature de Massenet, et le tragique dénouement a inspiré au musicien des accents vraiment douloureux et sincères[2]. »

Pour R. Dumesnil, dans *Werther*, pas grand-chose n'y demeure de ce qui fait la valeur du roman. Et pourtant le *sentimentalisme* du musicien donne une sorte d'équivalent au romantisme gœthien... Peut-être *Werther* est-il, musicalement, supérieur à *Manon*. L'œuvre, en tout cas, offre plus d'unité, est moins superficielle ».

Dans son *Massenet*, R. Brancour estime que *Werther* est son meilleur et son plus touchant poème d'amour. « Sa pensée y est plus forte, plus élevée, et s'exprime en un langage d'une sobriété plus vraiment émouvante qu'en ses autres ouvrages. »

Après tous ces éloges, que pourrais-je ajouter ? *Werther* reste avec *Manon* l'œuvre la plus populaire de Massenet, non sans justice. Il est certain qu'il y a dans *Werther* des pages

1. M. Malherbe, dans l'ouvrage cité de L. Rohozinski.
2. J. Tiersot, ouvrage cité.

d'une réelle valeur; elles ont été citées précédemment; mais outre ces pages prises l'une après l'autre, c'est l'œuvre dans son ensemble, car on n'y trouve guère de disparates, qui reste digne de notre admiration. Aussi, mes remarques seront-elles brèves.

Le *Prélude* n'a guère attiré l'attention des critiques; il me semble qu'il mériterait plus qu'une mention; très mélodique et bien orchestré, il constitue un morceau symphonique fort estimable. — Nous en entendrons quelques mesures par la suite comme prélude à l'*Invocation à la nature* de Werther. — Et comme souvent, ce ne sont pas les choses les plus simples qui sont les moins émouvantes : le thème du *Clair de lune* ne comprend que trois notes; quel parti Massenet a su en tirer! Je ne crois pas que même les détracteurs du maître puissent de bonne foi lui refuser leurs éloges : outre l'habileté, il y a là une véritable inspiration.

Thaïs • Quand le rideau se lève, nous voyons au bord du Nil les cabanes des cénobites de la Thébaïde. Le vieil ermite Palémon s'entretient avec les disciples d'Athanaël; celui-ci survient, songeant tristement aux débordements de Thaïs, la fameuse courtisane d'Alexandrie. Il l'a désirée jadis; maintenant il ne songe qu'à la ramener à Dieu. Malgré les conseils de son entourage, il part et nous le trouvons devant la maison de Nicias, à Alexandrie. Athanaël ne peut s'empêcher d'exprimer son horreur pour les désordres qu'il constate dans la grande ville. Thaïs arrive à son tour; elle vient faire ses adieux à Nicias, qui s'est ruiné pour elle.

Nous retrouvons Thaïs au fond de son jardin. Une sorte de

crainte s'est emparée d'elle, et elle demande à son miroir de lui dire qu'elle sera belle éternellement. Le moine reparaît alors : « Je te l'ai dit, tu vivras de la vie éternelle, sois à jamais la bien-aimée et l'épouse du Christ! » La pécheresse n'est pas encore convertie, du moins elle est ébranlée. Après la *Méditation* qui peint son évolution, elle sort, et devant son palais, fait brûler ses impures richesses.

La scène suivante nous montre la populace sur le point de faire un mauvais parti à Athanaël; Nicias détourne la foule en lui jetant de l'or.

Au troisième acte, nous sommes de nouveau à la Thébaïde où Thaïs s'est retirée. Athanaël, lui, a subi une évolution inverse; il ne pense plus qu'à Thaïs; pendant son sommeil, les mauvais esprits rôdent autour de lui, et c'est là l'occasion d'un ballet original. L'orgue se fait entendre; Athanaël croit être sauvé, mais l'orchestre couvre la musique céleste et un sabbat infernal annonce au malheureux sa damnation. Une autre vision lui montre Thaïs béatifiée, mais sa passion est plus forte que sa foi.

Nous voyons ensuite le moine dans le jardin du monastère où se trouve Thaïs, dont la fin est proche. Il ne veut pas entendre les remerciements de Thaïs, qui lui doit son salut; il voudrait même lui arracher les croyances qu'il lui a inculquées. C'est alors que meurt Thaïs, perdue dans une céleste extase, tandis que le moine s'affaisse, les traits révulsés. « Un vampire! » s'écrient les religieuses. « Pitié! » clame le malheureux dont les anges répètent la supplication désespérée.

Comme de coutume, A. Pougin fut très favorable à Massenet dans l'article qu'il consacra à l'œuvre nouvelle dans *La Revue encyclopédique* de 1894 :

« Toute la musique du premier acte... est d'une couleur sobre et sévère avec laquelle contrastent le mouvement et la grâce du tableau de la maison de Nicias. Il y faut noter le chant tranquille des religieux, l'entrée d'Athanaël, la belle phrase qui suit sa vision : *Toi qui as mis la pitié dans nos âmes*, qui a de la grandeur et de l'élan, et surtout l'effet très curieux de son nouveau départ pour Alexandrie... A mesure qu'il s'éloigne son chant devient de plus en plus faible,... jusqu'à ce qu'il se perde dans l'espace et dans le lointain... L'effet musical est vraiment très intéressant.

« Au second acte, l'espèce d'invocation placée dans la bouche d'Athanaël : *Voilà donc la terrible cité*... écrite sur un rythme puissant, voit doubler sa valeur par l'éclat et l'ampleur superbes que lui procure la large diction de M. Delmas. Ce beau monologue est bientôt suivi d'un quatuor charmant... morceau d'un accent plein de grâce et dont la fin surtout est délicieuse. A signaler encore dans ce tableau le rapide et gentil dialogue de Nicias et de Thaïs : *Nous nous sommes aimés une longue semaine*...

« J'aime moins, je suis forcé de l'avouer, l'air que Thaïs, rentrée chez elle, chante à son miroir : *Dis-moi que je suis belle*... C'est un de ces airs de bravoure dont on a si justement raillé l'abus, et qui ne sont autre chose qu'un hors-d'œuvre inutile à l'action... Je lui préfère de beaucoup toute la scène qui suit, qui n'est qu'un duo dans lequel Athanaël s'efforce de convertir Thaïs. Les accents sévères et farouches du moine, mis en opposition avec les railleries et les élans voluptueux de la courtisane, produisent un contraste frappant que le compositeur a su mettre en relief avec un rare bonheur et une réelle puissance.

« ... Tandis que le rideau tombe sur la dernière phrase de Thaïs, on entend à l'orchestre une longue « méditation » qui n'est qu'un adorable solo de violon, soutenu par les harpes, et dont le développement amène... une entrée de chœur invisible dont l'effet est purement exquis...

« Le rideau se relève sur la scène où Thaïs, qui a revêtu une robe de bure, vient chercher le moine pour s'enfuir avec lui... Athanaël veut que Thaïs détruise et brûle tout ce qui peut conserver le souvenir de son passé. Elle obéit, demandant grâce seulement pour une statuette d'Eros... C'est une sorte d'invocation à la pureté de l'amour,... tout empreinte de grâce et de poésie... »

Le critique en arrive au ballet, « plein d'éclat et de mouvement », puis à la mort de Thaïs. « Cette scène, vraiment pathétique et puissante, a été traitée par le compositeur avec un talent de premier ordre et une incontestable supériorité... Les phrases touchantes de Thaïs, les accents désespérés d'Athanaël, coupés par les chants désolés des « filles blanches », compagnes de la mourante, produisent sur l'auditeur une émotion poignante et sincère. C'est là l'une des plus belles pages qu'on doive à la plume de M. Massenet... »

Les *Annales du théâtre et de la musique* de 1894 font les plus grands éloges de *Thaïs*, même de la « scène du miroir » où, selon le critique, « Massenet a trouvé une de ces phrases ardemment féminines dont il n'est point avare, et qui traduit délicieusement ce que nous savons se passer dans l'âme complexe de Thaïs ».

Les *Annales* signalent le succès de l'œuvre. Massenet a d'ailleurs été bien servi par ses interprètes : Sibyl Sanderson a été

une Thaïs idéale et Delmas a joué de façon remarquable le rôle d'Athanaël.

L'article de C. Bellaigue, dans *La Revue des Deux Mondes* du 1er avril 1894, est très détaillé, mais bien peu favorable. Il écrit notamment :

« *Thaïs* après *Werther*; après l'une des meilleures partitions, l'une des moins bonnes, la moins bonne peut-être de M. Massenet. » Pourtant, « aucun scénario plus que celui-ci n'avait de quoi séduire un compositeur et de quoi l'inspirer... C'est l'évolution double et inverse de deux caractères : Athanaël et Thaïs...; c'est le conflit de deux âmes, et dans celui de deux âmes le conflit de deux mondes et de deux principes, de l'antiquité et du christianisme, de la chair et de l'esprit...

« On ferait en deux mots la critique de *Thaïs* : c'est un grand sujet que la musique tantôt n'a pas traité du tout et que tantôt elle a traité petitement. Le fond musical y manque justement alors qu'il serait le plus nécessaire. La figure d'Athanaël par exemple n'existe pas musicalement. Elle n'est dessinée, modelée, ni par des mélodies, ni par des harmonies caractéristiques... » Dans la scène capitale où il adjure la courtisane de le suivre « à peine trouve-t-il un accent, un geste, un cri ».

Au seuil de Thaïs, Athanaël maudit la ville impure. « Cette malédiction est belle. Elle est belle par l'ampleur du chant et de la déclamation; elle l'est encore par l'accompagnement à la fois étincelant et doux... Oui, cela est beau, et peu s'en faut que cela ne soit grand.

« Le reste, hélas! tout le reste est petit. Mesquine, et d'une mesquinerie vulgaire, avec des rythmes grêles et presque des sonorités de guinguette, l'entrée de Thaïs... Formule, et formule agaçante, l'air de Thaïs à son miroir. »

Le revirement de la courtisane, « cette crise d'âme où meurt l'ancienne Thaïs et naît une Thaïs nouvelle, par quoi M. Massenet l'a-t-il traduite ? Par un frêle solo de violon. *Méditation*, dit-on. Oh! non; rêverie tout au plus, et si légère... La phrase est d'ailleurs élégante, tournée et contournée même à la Chopin. Mais que c'est peu de chose pour un si grand sujet, pour un si grave moment... »

La critique trouve cependant une perle dans l'ouvrage. Au moment de quitter sa maison, Thaïs donne au moine son Eros d'ivoire. « Cela est délicieux et marque une nuance sinon de contrition parfaite, du moins de repentir délicat et féminin... »

Quant au ballet, il est manqué, et sur un retour de la *Méditation*, Thaïs meurt « petitement comme elle a vécu ».

A. Ernst, dans *La Revue blanche* de 1894, est plus sévère encore :

« Il y a peu de musique dans *Thaïs*. Il nous faut bien revenir sur ce point... M. Massenet devient économe, quant à la qualité du moins. Son abondance naturelle s'est dispersée en un trop grand nombre d'œuvres, et, ma foi, les dernières venues ne sont pas les mieux partagées. »

Les railleries à l'égard de Massenet ne manquent pas dans *La Mouche des croches* de Willy — ce n'était pas la première fois d'ailleurs, et il nous fait part d'un incident dont on s'était fort égayé à la répétition générale, mais qui ne se reproduisit pas à la « première » : « la trahison d'une agrafe » qui permit au public de contempler nue jusqu'à la ceinture Mlle Sanderson très contrariée de ce contretemps.

Lors de sa création, *Thaïs* n'était qu'une simple comédie lyrique accompagnée d'un ballet. Des remaniements furent

opérés par la suite — avec beaucoup de discrétion et d'adresse, — et l'œuvre prit le titre d'opéra.

Dans la nouvelle version, le ballet est placé au deuxième acte, pendant que la courtisane jette au feu ses richesses maudites. Une scène fut ajoutée : la halte sous les palmiers de Thaïs et d'Athanaël en route pour la Thébaïde. Elle a les pieds en sang et elle est accablée de fatigue. Pour la première fois, le moine éprouve une compassion qui ressemble à l'amour.

Ainsi transformée, *Thaïs* n'a rien perdu de son attrait sur le public. Cet attrait est-il justifié ? Non selon la plupart des critiques actuels. R. Brancour reste cependant sensible au charme de la partition de Massenet. Il écrit notamment :

« Les appels de la courtisane à son miroir et à Vénus, aussi les douces paroles inspirées par la statuette d'Eros, sont d'exquises musiques, d'une clarté limpide et d'une émouvante mélancolie tout à la fois... La *Méditation* si connue, chantée par le violon, a été peut-être trop entendue, mais on ne saurait vraiment le lui imputer à crime. »

Eloges et critiques me semblent également justifiés. Sans doute C. Bellaigue a raison quand il déclare que le sujet n'a pas été traité par Massenet; mais il convient d'ajouter que chez lui on trouve toujours de belles pages; la *Méditation* est du nombre et le public est plus qu'excusable quand il applaudit l'arrivée d'Athanaël, le grand air du moine : *Voilà la terrible cité*, l'air : *Assieds-toi près de nous, couronne-toi de roses*, la romance : *Cette image divine* et le cri d'Athanaël : *Je ne vois que Thaïs*. Même l'air fameux de Thaïs s'adressant à son miroir : *Dis-moi que je suis belle*, si critiqué par certains, n'est pas si médiocre. Outre ce joli motif initial, répété avec quelques variantes, ce motif d'orchestre : si b, fa sol la sol ré...

n'est pas moins heureux. Et au cours du morceau, comme la secrète inquiétude de Thaïs est bien mise en évidence par l'accompagnement en trémolo et les incessantes altérations!

Le Portrait de Manon • En mars 1894, *Thaïs* avait paru à l'Opéra; le 8 mai de la même année, Massenet donnait une petite œuvre à l'Opéra-Comique : *Le Portrait de Manon.*

Le des Grieux qui reparaît à nos yeux est maintenant âgé, mais il n'a pas oublié Manon, dont il contemple encore le portrait. Comme il veut épargner aux autres les souffrances qu'il a endurées jadis, il fait lire à son pupille, le jeune comte de Morcerf, *Le Traité de la Continence*, attribué à Scipion. Aussi, quand le jeune homme, épris de la douce Aurore, laisse échapper son secret, des Grieux déclare qu'il ne consentira jamais au mariage des amoureux.

Il avait compté sans Tiberge, qui avait recueilli Aurore, et qui va s'employer en sa faveur. Comme il sait que le chevalier n'a pas oublié Manon, il déguise Aurore en Manon, et des Grieux la revoit telle qu'elle descendit de voiture jadis à l'hôtellerie des Tournelles. La résistance du chevalier est brisée du coup : le comte épousera donc Aurore, qui n'est autre que la fille de Lescaut.

Cette simple bluette fut réussie en tout point. Elle fut très bien interprétée; on y applaudit le *duo du baiser*, et le public fut heureux d'y retrouver des motifs de *Manon.*

Willy, si hostile d'ordinaire à Massenet, donna dans *Entre deux airs* un compte rendu favorable de l'ouvrage :

« Mieux vaut tard que jamais! M. Massenet vient enfin de

trouver sa voie. Plus d'énormes opéras comme *Le Cid* ou *Le Mage*... mais un gentil petit acte d'opéra-comique à quatre personnages, — deux hommes, deux femmes, — comprenant de petits chœurs dans la coulisse, une petite chanson paysanne, et un petit mariage pour finir, d'ailleurs orchestré avec une adresse qui va jusqu'à la rouerie, c'est parfait. Les théâtres d'amateurs et les casinos de stations balnéaires vont exulter...

« Aux nombreux mérites que j'ai plus haut énumérés, *Le Portrait de Manon* joint cet autre encore, inappréciable... il constitue le meilleur catalogue thématique, exact et complet de *Manon*. Tous les motifs de la partition se retrouvent dans la partitionnette, rappelés avec un à-propos parfait... »

L'appréciation d'A. Julien, dans *L'Art* de 1894, n'est pas moins favorable :

« ... Songez que ce court ouvrage est comme un épilogue de *Manon*, qu'il est signé de M. Jules Massenet, que vous y retrouverez au moins un des principaux personnages de son grand opéra-comique; enfin que les motifs qui vous ont si souvent charmés vont reparaître, ingénieusement ramenés dans ce gracieux badinage — et tout aussitôt ce petit acte acquerra sans doute à vos yeux une importance inattendue... »

La Navarraise •

Le livret avait été tiré par H. Cain d'une nouvelle de J. Claretie, *La Cigarette*. L'action se passe en Espagne, à l'époque des guerres carlistes.

Dans la nouvelle de J. Claretie, c'est Juan Araquil qui em-

poisonne traîtreusement Zucarraga, et qui se voit ensuite rejeté par sa fiancée. Dans l'œuvre de J. Cain, c'est la fiancée qui commet le crime.

Au lever du rideau, on voit la place d'un petit village basque. On ramène des blessés, et une jeune fille, Anita, attend le retour de son fiancé, le sergent Araquil. Les amoureux se retrouvent, mais leur réunion est troublée par Remigo, le père d'Araquil, qui ne veut pas que son fils épouse une fille de rien. Encore, si la Navarraise avait 2 000 douros!

Le général Garrido vient alors. Furieux des attaques de Zucarraga, il déclare qu'il donnerait une fortune à qui l'en débarrasserait. « Pour 2 000 douros, je vous le livrerai », lui déclare-t-elle.

Les soldats se sont dispersés pour dormir. Araquil, lui, pense à Anita. « Où peut-elle être ? » se demande-t-il à haute voix. Son capitaine lui rapporte les paroles de la jeune fille. Araquil se lève et s'en va, tandis que retentissent des coups de feu. Anita reparaît peu après, ensanglantée, réclamant les 2 000 douros promis, mais on ne tarde pas à ramener Araquil, blessé à mort. Il s'était mis à la recherche de la jeune fille, voulant savoir ce qu'elle allait faire chez l'ennemi. En vain lui crie-t-elle qu'ils sont riches; il agonise et en mourant maudit Anita, qu'il croit s'être déshonorée pour gagner cet argent. Quant à Anita elle devient folle sur le cadavre de son amoureux.

Dans *L'illustration* du 12 octobre 1895, le critique musical remarque que l'œuvre de Massenet est incontestablement inspirée de Mascagni. « Certes, le compositeur, passé maître dans l'art du développement symphonique, a trouvé sans peine les plus propres à souligner l'action scénique, mais je ne pense pas qu'il puisse revendiquer une grande part dans les émotions

des spectateurs, car l'emphase de son lyrisme ne parvient pas à masquer la pauvreté du fond...

« En résumé... la pièce se serait parfaitement tirée d'affaire toute seule : la musique n'intervient que pour créer des *impedimenta* qui distraient l'auditeur et refroidissent ses émotions. »

C. Bellaigue n'est guère plus élogieux dans *La Revue des Deux Mondes* du 15 octobre 1895 :

« Qu'y a-t-il en ce sujet pour séduire le moins sauvage de nos musiciens, et le plus délicieux ?... Le Massenet d'*Esclarmonde* prétendit un jour nous donner du Wagner; celui de *La Navarraise* nous sert du Mascagni... Il a déchaîné son orchestre, exaspéré sa mélodie. Il s'est contraint à la vulgarité de certains procédés italiens : à l'éclat tapageur, aux oppositions faciles, aux phrases convulsionnaires qui roulent du haut en bas de l'échelle sonore et s'écrasent en des cadences pâmées... Quelques pages encore ont leur prix : le début du trio d'Anita, d'Araquil et de son père, c'est un motif espagnol traité finement; c'est une pittoresque chanson de soldat; à deux ou trois reprises, c'est un de ces dialogues, tantôt sérieux, tragiques même, tantôt légers, que M. Massenet fait courir à fleur de lèvres sur un orchestre expressif et chantant... Quant à la belle cantilène d'Araquil : *O ma bien-aimée, pourquoi n'es-tu pas là ?* le modèle n'en serait-il pas dans une page exquise des *Erinnyes* ?...

Voilà d'aimables détails; le voilà, le talent, épars en paillettes fines et qu'il était juste de recueillir...

« Hormis un de ces courts dialogues que nous signalions plus haut, le second tableau de *La Navarraise* ne renferme peut-être pas dix mesures qui soient de la musique... »

Dans son article du 30 octobre (dans *Notes sans portée*), Willy ne manque pas l'occasion qui se présente pour décocher de nouvelles railleries à l'égard de Massenet :

« ... Si j'étais critique dramatique, j'objecterais à M. l'administrateur que ses officiers espagnols me paraissent exagérément sensiblards. Pour un ennemi tué, ils pâment, et en pleine guerre civile encore!...

« Ceci posé, je m'étonnerai de la modestie (inaccoutumée) de M. Massenet qui, deux ou trois romances mises à part, a borné son rôle à régler de nombreux bruits de scène, tels que battements de mains, frémissements de tambours de basque, claquements de castagnettes, appels de clairons, tintements de cloches, corps de canon, coups de fusil, coups de revolver, etc.

« Il me semble qu'un régisseur aurait suffi à cette tâche, et qu'il n'était pas besoin de déranger, pour si peu, un membre de l'Institut. »

Les *Annales du théâtre et de la musique* de 1895, de Noël et Stoullig, sont cependant favorables à l'œuvre nouvelle :

« Nous défions bien n'importe quel spectateur de n'importe quelle nationalité de ne pas l'écouter avec la même curiosité et la même angoisse que le public de l'Opéra-Comique. Conception lyrique neuve et personnelle! M. Massenet peut se contenter de l'éloge... »

Remarquons encore qu'un critique plus proche de notre temps a pu écrire : « Au point de vue musical, *La Navarraise*... est du Massenet de grande marque, expressif et passionné, mais toujours élégant et clair, mélodique et chantant... Un mélange à doses presque égales d'énergie et de tendresse, voilà le caractère de l'œuvre. Au lamento de Garrido succède la prière

d'Anita, le duo d'amour, la sinistre conclusion du pacte. Quant au deuxième acte, ce n'est à proprement parler qu'une scène...; mais elle est conduite avec une extraordinaire véhémence, et l'intermède symphonique qui la précède en fait ressortir la furia dramatique [1]. »

Voilà des jugements bien différents. J'ai eu l'occasion d'entendre jadis, au cours d'une même journée, *La Navarraise* et *Werther;* quel contraste! Le sujet le comporte évidemment, mais il semble qu'il y ait quelque chose de brutal dans *La Navarraise,* qui déçoit un peu. Il est à croire que le public actuel serait assez de cet avis, car les directeurs de théâtres n'inscrivent plus que rarement cette œuvre au répertoire.

***Sapho* •** Un jeune homme, Jean Gaussin, quitte sa Provence natale pour se rendre à Paris, où il va poursuivre des études qui doivent lui ouvrir la carrière de consul. Le hasard d'un bal lui fait faire la connaissance de Fanny Legrand (surnommée Sapho). Fanny s'éprend follement du jeune homme, qui n'attache guère d'importance à cette liaison, bien qu'il sente la douceur de cet amour sincère. Ils quittent le petit appartement que tante Divonne — la tante de Jean — lui avait procuré pour un nid plus intime à Ville-d'Avray. Jean voudrait maintenant s'évader d'une liaison sans issue, mais c'est en vain. Tandis que Sapho n'a que de la honte pour son passé, Jean n'éprouve que de la jalousie pour ses anciens amants. Après une scène plus violente que les précédentes, et après s'être aperçu que l'enfant qu'il a adopté est le fils

1. Camille Le Senne, dans l'*Encyclopédie de la musique,* d'A. Lavignac.



Massenet à Egreville

(Revue Musica, B. N.)



Massenet chez lui

(*Revue Musica, B. N.*)

du graveur Flamant, l'un des anciens amants de Fanny, en prison pour des faux qu'il a commis pour elle, Jean décide de rompre. Il retourne en Provence; Fanny vient le retrouver; il la laisse partir seule. On pourrait le croire sauvé; non, c'est lui maintenant qui va la rejoindre. Mais elle se montre plus forte que lui; pendant qu'il dort, fatigué par le voyage, elle lui écrit une touchante lettre d'adieux et va rejoindre Flamant, libéré de prison, qui lui a repris son enfant.

On peut lire le compte rendu suivant de cette première dans les *Annales du théâtre et de la musique* de 1897 :

« ... La pièce va droit au but avec une rapidité vertigineuse et un réalisme empoignant. C'est d'abord avec ses chahutants quadrilles, la redoute parée du sculpteur Caoudal... Légèrement effaré en ce milieu, Jean Gaussin y regrette la Provence en une douce cantilène, et s'y laisse enlever — une œillade a suffi! — par la voluptueuse Fanny. Nous le voyons ensuite, installé par papa Césaire et maman Divonne, dans [sa] petite chambre d'étudiant... Adorablement frais et naïvement candide, le duo des « souvenirs d'enfance » de Jean et de sa jeune cousine Irène; très touchants les adieux de Divonne : *Petit, voici ta lampe.* Puis comme contraste, la scène de séduction perverse de Fanny, captivant le *pitchoun* avec la chanson en patois provençal de Magali, et le conquérant en vraie Montmartroise : *Le dimanche, nous irons près de l'étang de Villebon...* Le troisième acte, à Ville-d'Avray, s'ouvre par un délicieux et caressant duetto d'amour langoureux et prometteur. et se termine par la terrible scène, où, voyant douloureusement s'écrouler son bonheur, Sapho, dévoilée par ses anciens amis, crache véhémentement leurs dures vérités à ceux qui l'ont lâchement dénoncée. L'acte suivant *En Avignon* est le point

culminant de l'œuvre nouvelle. Est-il en musique rien de plus émouvant que Sapho, contant les angoisses de l'attente et suppliant son amant de la reprendre. Il y a là... une délicate analyse de sentiments intimes qui touche au pur chef-d'œuvre... Et, depuis le prélude orchestral, d'une navrante mélancolie, jusqu'à la sortie de Sapho envoyant à son amant endormi un dernier baiser : *Adieu m'ami!* quelle sincérité d'émotion et, en même temps, quelle simplicité de moyens dans le dernier tableau du poignant ouvrage! »

Le critique souligne l'excellence de l'interprétation; Mlle Calvé a été une Sapho parfaite, et le ténor Leprestre a bien prêté l'air gauche et provincial au rôle sacrifié de Gaussin.

A. de L. fit des réserves dans son compte rendu de *L'Illustration* du 4 décembre :

« Il est rare que les pièces extraites de romans soient de bonnes pièces; dans le cas de *Sapho*, la métamorphose en drame lyrique atteint les proportions d'une catastrophe littéraire... [et] la musique de M. Massenet ne m'a pas charmé un seul instant. »

C. Bellaigue, dans *La Revue des Deux Mondes* du 1er janvier 1898, mêla les critiques aux éloges :

« *Sapho* devait être une *Manon* moderne... Quelles scènes ont vraiment la couleur de notre époque ? Quels accents, quels cris en rendent le son ? Le premier acte, très court, très brillant, ne manque pas d'un certain réalisme. Pour exprimer la cohue et le débraillé d'une fête de nuit chez un artiste, M. Massenet a trouvé des refrains ou des « scies » d'atelier, des motifs de chorégraphie plaisamment ignobles [tels la valse et le galop des « faux tziganes »]. »

Montrer en Sapho la fille de notre fin de siècle, « voilà le trait qu'il fallait pousser et qu'on a indiqué seulement... Et voyez l'ingéniosité, la souplesse de ce talent subtil. Au quatrième acte, quand Fanny abandonnée viendra jusqu'en Avignon relancer Jean et le reprendre,... de la même formule, un peu modifiée, M. Massenet obtiendra de nouveaux et de très heureux effets... *Leitmotiv* alors ? Pas tout à fait. Motif simplement ramené ? Un peu plus. Toujours le motif du café-chantant et de la bohème, mais attendri par des variantes extrêmement délicates d'harmonie et de mode... »

Tout le rôle de Fanny, le meilleur, si touchant à certains moments, a pourtant quelque chose de mince, d'un peu dépouillé.

« Mais de ces pages même, ayant dit la faiblesse relative, je dirai le charme aussi : la simplicité de tout le dernier acte, le parti pris... de fuir l'effet et le bruit, la justesse de l'accent vocal, surtout en quelques phrases de Fanny, appelant sur les yeux de Jean le sommeil dont elle ne le verra pas s'éveiller... Le rôle de Sapho d'ailleurs offre des exemples fréquents d'une déclamation, ou plutôt d'une diction expressive, obtenue par les seules inflexions et intonations de la voix à peine accompagnée ou sans accompagnement... J'aime infiniment, pour des qualités de cet ordre, la supplication de Fanny au quatrième acte : *Pendant un an, je fus ta femme...*

« Mais tout de même ce n'est pas là Sapho. La force manque, et la violence, et la honte... »

Sapho n'est guère connue de nos jours; certains de ses airs ont toutefois conservé la faveur du public, notamment *La Chanson provençale* et l'air de Jean : *Ah! qu'il est loin mon pays!*

Cendrillon • Le conte de Perrault a été développé dans le livret de H. Cain; la danse y tient la place d'honneur, ainsi qu'une sorte de féerie nuageuse et mystique familière aux conteurs allemands. Ainsi, le *chêne des fées* s'élève symboliquement au-dessus de Cendrillon chassée par sa belle-mère et ses demi-sœurs. Résignée à la mort, elle dit adieu aux objets familiers qui l'entourent et elle offre sa vie pour le prince, offre touchante qui s'ajoute au conte de Perrault d'une manière heureuse. D'autre part, la caricature y a sa part sous les traits de la marâtre, Mme de la Haltière, et nos gracieuses danses d'autrefois y reparaissent dans leurs rythmes caractéristiques.

Dans son compte rendu des *Annales du théâtre et de la musique* de 1899, E. Stoullig écrit :

« ... Le public, s'échappant du rêve où l'avaient plongé les auteurs de cet heureux ouvrage, a témoigné par la chaleur de ses applaudissements, qu'il avait été ravi pendant tout le cours de cette soirée, — véritable enchantement de musique idéale, remplie de trouvailles mélodiques et instrumentales, de mise en scène artistique, où les costumes, les décors, les effets de couleurs et de lumière sont de pures merveilles, — et enfin d'interprétation hors ligne. L'excellent Fugère et la mignonne Mlle Guiraudon ont dû bisser leurs deux duos; pour un peu même on eût trissé le second qui a l'envolée de la fraîche sérénade du *Passant*... Le feu d'artifice des vocalises a été tiré par Mme Bréjean-Gravière avec une sûreté, une étendue, une sonorité et une solidité de voix qui ne laisse prise à aucune critique... Entre autres pastiches de musique archaïque, se

remarquaient les entrées de ballet, si joliment réussies, du second acte; on y applaudissait, dans la *Florentine,* toute la grâce et tout l'esprit que mettait dans ses pointes l'intelligente Mme Chasles. M. Luigini dirigeait avec autant de sûreté que de simplicité l'orchestre de l'Opéra-Comique... »

Dans son article du 25 mai 1899 (dans *Garçon, l'audition!*) Willy écrit :

« *Cendrillon* nous fut hier soir contée; beaucoup de personnes y prirent un plaisir extrême auquel collaborèrent, chacun pour sa part, les interprètes excellents, la direction, prodigue avec goût, le costumier Bianchini qui fit des merveilles, les décorateurs Rubé, Moisson, Carpezat et Jambon qui en créèrent, un librettiste habile entre tous et, n'oublions rien, la musique de M. Massenet, si littéralement raccrocheuse de bravos. »

Willy fait l'éloge de Mlles Guiraudon et Emelen, de Mme Deschamps-Jehin, « qui se pavane, et plonge en révérences profondes, et se crispe en attaques de nerfs, et s'évertue au son de petits pastiches du Grand Siècle ». Les sœurs de Cendrillon la secondent bien, « et nulle fée, du moins parmi celles que j'ai, jusqu'à ce soir, connues, n'accomplit de plus belles prouesses de gosier que Mme Bréjean-Gravière, impeccable dans le concerto de violon qu'elle vocalise au troisième acte... Quant à Fugère-Pandolfe, toujours excellent, jamais il ne fut meilleur ». Dans sa romance : *Viens, nous quitterons cette ville,* qu'il dut bisser, comme « il sait empreindre de sensibilité vraie cette sensiblerie qui vaut à M. Massenet un de ces triomphes comme seuls Delmet et Tosti en remportèrent! Ajoutons que les chœurs, la figuration, l'orchestre conduit par M. Luigini ne méritent que des fleurs ».

C. Bellaigue, souvent sévère à l'égard de Massenet, fit l'éloge de *Cendrillon* dans *La Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1899 :

« Ce n'est sûrement pas de vulgarité que les plus renchéris pourraient accuser la *Cendrillon* de M. Massenet. L'esprit de finesse anime l'œuvre et la garde de l'excès... J'admire comme il a modéré ses ardeurs coutumières et voilé pour ainsi dire les éclats de la passion sous le mystère de la féerie et le vague du rêve. Les phrases d'amour dans *Cendrillon* sont à cet égard très caractéristiques : celles du prince,... mais surtout celle de Cendrillon elle-même, souvent rappelée au cours de l'ouvrage par l'orchestre ou par la voix : *Vous êtes mon Prince Charmant*... Partout ou presque partout ainsi, la musique de *Cendrillon* convient au sujet et aux personnages », et le critique déclare le début du duo d'amour sous le chêne des fées « une adorable chose ».

D'ailleurs, « il se pourrait bien que le premier acte de *Cendrillon* fût un chef-d'œuvre... La musique y coule de source, et d'une source qui depuis longtemps, depuis *Manon* et *Werther*, ne jaillissait plus aussi copieuse... Voici que de nouveau, dans une partition de M. Massenet, la musique, et toute la musique, abonde : mélodies, rythmes, harmonies, timbres, en un mot tous les éléments ou toutes les formes sonores sont doués, en ce premier acte, de charme, de vie et de beauté... Esprit ou gaieté, sentiment, féerie, l'équilibre est parfait entre ces trois éléments ou ces trois notes fondamentales du sujet.

« Après la note comique, la note sensible... Jamais le musicien de *Manon*, de *Werther*, ne la donna plus juste et plus fine que dans la chanson de Cendrillon devant l'âtre... Ecoutez cette mélodie qui s'éparpille et se ramifie. Mélodie continue

ou infinie, telle que Wagner nous l'a faite... Etant de notre race, M. Massenet applique le principe avec discrétion; il l'applique pourtant. En cette scène charmante, où la vérité n'a d'égale que la variété, la voix, l'orchestre suit librement l'ondoyante pensée de la jeune fille. »

Une fois ou deux, au cours du premier acte, Massenet s'est servi du leitmotiv (*Faites-vous très belles ce soir!*). Les mesures exquises du sommeil de Cendrillon reposent sur les deux premiers motifs, transposés en majeur, et ralentis, du monologue précédent. Au point de vue féerie enfin, le premier acte de *Cendrillon* est au-dessus de tous les autres de ce genre.

Que penser de ces jugements divers ? Le public a prisé l'œuvre nouvelle : elle eut trente représentations dans l'année, ce qui indique, pour un ouvrage lyrique, un réel succès. Elle est passée depuis au second rang dans l'œuvre de Massenet, peut-être pas sans quelque injustice. Quelques pages au moins de *Cendrillon* mériteraient de survivre; je citerais plus particulièrement l'air de Cendrillon : *Reste au foyer petit grillon*, si attachant par sa douce mélancolie; les airs de ballet qui ouvrent l'acte II (*la Fête chez le Roi*), et dans ceux-ci surtout le *Concert* pour flûte, viole et luth et la *Florentine* (4e entrée) ; l'air si gracieux de Cendrillon : *Vous êtes mon Prince Charmant*; celui de Pandolfe : *Nous quitterons la ville*, où l'on sent une tendresse paternelle réelle; le duo enfin de Cendrillon et Pandolfe : *Printemps revient.*

***La Terre promise* •** Cet oratorio comprend trois parties : *Moab*, *Jéricho* et *Chanaan*. La première partie rappelle l'alliance que Dieu fit avec

Moïse, la promesse de passer le Jourdain, la malédiction prononcée contre ceux qui n'observeront pas la loi du Seigneur, la prospérité réservée à ceux qui la respecteront. La seconde montre le siège de Jéricho, l'écroulement de ses murailles au son des trompettes. La troisième célèbre les transports du peuple entrant dans la terre promise et nous fait entendre son hymne de reconnaissance à l'Eternel.

Dans *La Revue des Deux Mondes* du 15 avril 1900, C. Bellaigue écrivit au sujet de l'oratorio de Massenet :

« ... En général, et sous réserve faite à l'avance d'un ou deux passages particuliers, *La Terre promise* témoigne d'une inspiration, au moins d'une intention plus purement sacrée... »

La dernière partie n'est pas la meilleure. « La situation étant donnée, elle renferme une pastorale, et cette pastorale est telle aussi qu'on pouvait la prévoir. Elle se répète plutôt qu'elle ne se développe suivant le rythme de rigueur... J'imagine que le compositeur fut tenté surtout par l'épisode qui précède, et dont il a fait le centre de son ouvrage : le siège et la prise de Jéricho...

« A la prise de Jéricho, j'en préfère pourtant le blocus : une sorte de fugue instrumentale où le thème d'abord, et le rythme aussi, le choix des valeurs et celui des instruments, les syncopes, l'action et la réaction réciproque de notes longuement tenues et d'autres piquées et légères, tout enfin répand une sombre et morne grandeur. Belle de sentiment et de style, cette page est l'une des meilleures de l'ouvrage...

« D'autres, qui sont excellentes (les premières), attestent ce parti pris de simplicité, de sévérité même, qu'il serait impossible à M. Massenet de soutenir toujours, mais qu'en cette œuvre du moins il a quelquefois gardé. L'oratorio commence

en oratorio véritable. Moïse ici parle à son peuple un langage digne de son peuple, de lui-même et de leur Dieu. La mélodie, la tonalité, la déclamation, tout est sobre et volontairement *dépouillé d'artifice.* Belles sont les lignes, beaux aussi les mouvements. La musique s'anime et s'éclaire, elle s'échauffe, s'enflamme et véritablement elle brûle, quand elle rappelle à la foule, que ce souvenir seul épouvante, le feu d'où sortit jadis la voix de l'Eternel. »

Voilà qui est élogieux, mais très vrai. *La Terre promise* renferme de fort belles pages; on y trouve des thèmes graves, des chœurs énergiques, une marche vibrante, un heureux emploi de l'orgue dans l'accompagnement des promesses faites par Dieu, une fugue remarquable. Il faut y ajouter une *cantilène en fa* qui, entendue dès la première partie, reparaît plus tard pour caractériser la richesse des plaines chananéennes.

Grisélidis • Dans la légende, c'est le marquis de Saluces lui-même qui impose à sa femme les plus dures épreuves pour mieux s'assurer de sa fidélité; c'est ainsi qu'il la sépare de ses enfants, la met en servage chez une maîtresse tyrannique... Dans la pièce moderne, on a ménagé la susceptibilité du public en remplaçant ce mari cruel par le diable, qui a fait un pari avec le marquis et a pris pour gage son anneau.

On trouve dans *Grisélidis* une partie comique intimement liée à la partie dramatique, et qui n'est pas sans l'alourdir parfois.

Au prologue, nous sommes à la lisière d'une forêt, en Provence; au premier acte, dans l'oratoire de Grisélidis; au deuxième, nous sommes transportés sur une terrasse plantée d'orangers, devant le château; au troisième, nous nous retrouvons dans l'oratoire de Grisélidis.

Au prologue, c'est la gageure et le départ du marquis; à travers les tableaux suivants se déroulent la série des tentations qui assaillent Grisélidis. Le plus grand danger qui la menace est dans le retour du jeune Alain, qu'elle a aimé jadis, qui l'aime toujours, et ravive en son cœur les souvenirs d'autrefois. Elle subit tout sans faiblir. Le diable dépité se venge en emportant le petit Loys, mais sainte Agnès, la patronne de Grisélidis, veille sur l'enfant, que l'on retrouve endormi sur l'autel, aux pieds de la sainte.

Lors de sa création, *Grisélidis* eut pour interprètes : Lucien Fugère (le Diable), Ad. Maréchal (Alain), Dufrane (le Marquis), Jacquin (le Prieur), Huberdeau (Gondebaud), Mlle Lucienne Bréval (Grisélidis), Mlle Tiphaine (Fiamina), Mlle Daffetye (Bertrade).

Selon le compte rendu de Stoullig dans les *Annales du théâtre et de la musique* de 1901, ce conte azuré, d'un effet pittoresque et touchant, est impeccablement traité par le maître musicien. Il serait bien plus touchant sans cette malheureuse partie comique, ce diable marié, qui donne à l'œuvre un air d'opérette. À part cette réserve, « c'est un charme pour l'oreille, une suave musique que celle du triomphant prologue qui nous plonge dans un bain parfumé de poésie; oh! la ravissante cantilène : *Voir Grisélidis, c'est l'aimer!* délicieusement interprétée par le ténor Maréchal! Applaudissez ensuite au premier acte les adieux du marquis à son fils : *Avant*

la vie, apprends les larmes... Au second, une perle — une vraie perle! — les stances mélancoliques : *Il partit au printemps; voici l'automne*, où Mlle Bréval a été simplement exquise... Puis, si joliment traitée, la scène d'amour entre Alain et Grisélidis, et le duo du dernier acte : *L'oiselet est tombé du nid*, d'un si beau sentiment. Quant à la forme, toujours si personnelle chez l'auteur d'*Hérodiade* et de *Werther*... est-il besoin de dire son éclat, son prestige, sa grâce infinie ?... Si Massenet est habile! Il l'est presque trop!... »

Le critique signale les beaux décors de *Grisélidis*, comme la transparente forêt du prologue avec son étang où se mire le ciel, comme la terrasse du second acte où la vue du château au soleil couchant se transforme en une nuit évocatrice des Esprits de l'air.

C. Bellaigue fut beaucoup moins enthousiaste dans son article du 1er décembre de *La Revue des Deux Mondes* :

« Il y a dans la musique de *Grisélidis* de l'esprit, un peu de sentiment, voire de passion, et beaucoup de sentimentalité...

« [L'esprit] paraît trop, et mille détails de musique pure sont grossis par l'optique de la scène, gâtés par les grimaces et les contorsions que comporte la figuration matérielle du diable, et d'un diable bon enfant. Le personnage musical n'est pourtant pas mal venu... »

L'esprit est surtout dans la mélodie, « et les passages les plus spirituels de *Grisélidis* ont aussi le plus de netteté mélodique... Il est encore le sens délicat des nuances et des rapports subtils entre les choses. A cet égard, le petit trio du diable, de sa femme et de Grisélidis, au second acte, est un épisode charmant...

« Si nous passons maintenant au sentiment, il faut recon-

naître qu'il est en cet ouvrage de plus d'une qualité : de la meilleure, et de l'autre... »

« Mais voici l'excellence et la perfection... Le soir tombe et l'épouse fidèle songe, en regardant la mer, à l'époux qui s'en est allé.

Il partit au printemps!... Voici venir l'automne,
Qui dépouille, d'un souffle égal et monotone,
Le bois, de ses rameaux, mon cœur, de son espoir.

« Si nous citons ces trois alexandrins, c'est pour que ceux qui les entendent ou les lisent dans la partition observent quelle beauté la musique leur donne... Elle fait d'eux une noble stance, d'un sentiment profond, où tout est simple, sincère, infiniment triste et pur. Cela n'est pas loin des meilleures pages de *Werther*...

« Douloureuse également et fervente d'amour, la cantilène d'Alain s'élève dans le silence de la nuit...

« Mais, dans toute la partition, rien ne vaut le commencement du prologue,... le début de l'ouvrage en étant, je crois bien, le sommet... On entend résonner sous bois quelques notes errantes du cor. Plus agile et pourtant mystérieuse, une clarinette leur répond. Çà et là des trilles de violons font à travers la feuillée des taches dansantes de lumière. Et brusquement, de la pastorale et sylvestre symphonie, jaillit une invocation qui frémit de jeunesse, de joie et d'amour... »

Notons qu'un juge sévère, et qui maintes fois reprocha à Massenet sa facilité, P. Lalo, a écrit au sujet de cette œuvre :

« *Grisélidis* contient de charmantes pages, qui comptent parmi les plus agréables que M. Massenet ait écrites depuis longtemps, et d'autres dont la saveur me paraît moins vive...

M. Massenet fut rarement plus élégant et plus adroit. Sans cesse dans le détail de l'orchestre et de l'harmonie, des inventions piquantes ou délicates éveillent l'attention. »

Grisélidis est peu connue de nos jours. Pourtant, lors de sa création, l'œuvre eut un grand succès et fut donnée quatre-vingts fois. Elle ne se recommande cependant pas par un enchaînement très rigoureux et les caractères n'y sont pas dessinés avec une extrême précision. Comme on l'a remarqué déjà, c'est peut-être l'œuvre de Massenet qui contient le plus grand nombre de morceaux détachés, morceaux devenus immédiatement populaires, et pour beaucoup non sans raison. En somme, sans se préoccuper de développements thématiques, Massenet a illustré le poème de ses collaborateurs avec des cantilènes, des chansons, une valse, un trio bouffe, des soli de violoncelle, de flûte et d'alto, morceaux reliés par des rafales d'orchestre, mais cela ne doit pas faire méconnaître les belles pages de *Grisélidis*. Il est très vrai que le *Prélude* — lent morceau en *mi bémol majeur* — bien que court — deux pages dans la partition pour piano, — est d'une exquise qualité. On ne peut que goûter la belle cantilène d'Alain : *Voir Grisélidis, c'est l'aimer*, agréable morceau au mouvement lent, de coupe classique (forme ABA), les adieux du marquis à son fils : *Avant la vie, apprends les larmes*, l'air fameux de Grisélidis : *Il partit au printemps,...* lent et triste, vraiment remarquable par le sentiment qui l'anime, par son accompagnement dont les *imitations* annoncent ou rappellent le chant, le duo du dernier acte : *L'oiselet est tombé du nid*, sur une tenue de violons et de harpes. Par contre, l'*Ave Maria* chanté par Grisélidis me semble un peu terne.

La Cigale • Le premier acte se passe au printemps. La Cigale accueille charitablement la « Pauvrette » qui vient lui conter ses peines de cœur. Outre ses consolations, elle lui prodigue ses propres biens : sa mante, son pain et son lait. Elle fait les mêmes dons à Mme Fourmi, qui exploite la gaspilleuse tout en se moquant d'elle. Elle se montre aussi accueillante envers le « Petit Ami » qui est venu la rejoindre dans sa solitude...

Au second acte, c'est l'hiver. La Cigale, qui meurt de faim, implore vainement Mme Fourmi, qui revient de la Messe de minuit. Sur la route passe la Pauvrette en compagnie du Petit Ami infidèle. La Cigale, désespérée de l'ingratitude des unes et de l'infidélité de l'autre, expire dans la neige, mais les anges l'entourent et l'on entend un chœur céleste résonner dans le lointain.

Massenet orchestra délicieusement cette poétique fantaisie, où l'on remarqua surtout la scène de la Cigale et du Petit Ami, l'interlude sur un vieux *Noël* et des variations sur l'air *Au clair de la lune.*

Le Jongleur de Notre-Dame • La scène se passe à Paris, au Moyen Age. Le premier acte représente la place de Cluny; au fond on aperçoit la porte d'une abbaye surmontée d'une statue de la Vierge. C'est le premier jour du mois de Marie, et c'est jour de marché. Un son de viole annonce l'arrivée d'un baladin. C'est Jean, un pauvre hère, qui a beau crier : « Place au roi des

Jongleurs! », la foule le houspille. En vain propose-t-il de jongler, de danser la danse des cerceaux, de chanter des cantilènes sur Roland, Berthe au grand pied, Renaud de Montauban; la foule réclame l'*Alleluia du vin.*

Jean s'exécute et les spectateurs lui répondent jusqu'à l'arrivée du prieur du couvent qui les met en fuite. Le jongleur est resté; le moine s'amuse de sa peur et lui dit qu'il brûlera en enfer. Pris enfin de pitié pour le malheureux, il lui propose de se faire novice; au moins sera-t-il assuré du lendemain. Jean hésite à renoncer à sa liberté; l'arrivée de frère Boniface, cuisinier du couvent, avec son âne chargé de provisions, le décide : il suit le prieur.

Au second tableau, nous sommes transportés dans la salle d'études de l'abbaye. Les moines répètent un hymne à la Vierge; lui se tient à l'écart, dépité de ne pas savoir chanter en latin. Quelques moines le plaisantent ensuite sur son ventre qui grossit et sur son teint vermeil. Mortifié, il souffre d'être à la charge de la communauté. « Apprends la sculpture », lui dit le moine statuaire; « Deviens peintre », lui dit le moine peintre. Une réflexion du cuisinier est un trait de lumière pour Jean : « Si Jésus enfant s'est contenté d'un air de chalumeau parmi les présents des rois mages, pourquoi la Vierge ne se contenterait-elle pas du modeste présent que chacun peut lui faire ? » Un projet naît aussitôt dans son esprit : lui offrir ses talents de jongleur.

Au troisième acte, nous le voyons devant la statue de la Vierge. Il remet son ancien costume et commence devant elle une pantomime précédée du boniment traditionnel et que coupent diverses chansons : *Chanson des hommes d'armes, Pastourelle de Robin et Marion, Danse de la bourrée.*

Les moines accourent pour châtier le sacrilège, mais voici que le visage de la Vierge s'illumine et sa main bénit le jongleur tandis que des voix célestes emplissent la chapelle. Seul, Jean ne voit pas le miracle et proteste humblement quand il voit le prieur s'agenouiller devant lui, proclamant sa sainteté. Mais l'épreuve a été trop forte pour lui et il expire tout doucement devant la Vierge maternelle.

Le poème est bien composé au point de vue scénique et aussi varié que le permettait la donnée : fête populaire, cris de la rue, grosse gaieté des moines et discussions pédantesques...

On peut lire dans *L'Illustration* du 14 mai 1904 au sujet de la nouvelle œuvre du maître :

« Les années, loin de refroidir la verve de M. Massenet, semblent la rajeunir et l'épurer. La partition qu'il vient de donner à l'Opéra-Comique est une des mieux inspirées, des plus sérieusement nourries qu'ait écrites le compositeur de *Manon* et de *Werther*... Il y a des beautés de premier ordre dans *Le Jongleur de Notre-Dame*, surtout au second acte, et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'elles y sont exposées dans un cadre d'harmonies magnifiques, avec un art impeccable... Monté avec beaucoup de soin, *Le Jongleur de Notre-Dame* est supérieurement chanté par MM. Fugère, Dufrane et Maréchal. Il n'y a pas de rôle de femme, si ce n'est dans les chœurs; que vont dire les dames de cette négligence de leur maître favori ? »

Dans *La Revue des Deux Mondes* du 1er juillet 1904, C. Bellaigue fut, cette fois, élogieux sans réserves :

« Le sujet du *Jongleur* ne comportant pas de figure féminine, le musicien de *Manon*, d'*Esclarmonde*, de *Thaïs*, de *Sapho*, de *Grisélidis*, a dû pour une fois renoncer à l'amour... Mais à

défaut d'amour sa musique a su trouver encore le moyen de s'envelopper, de s'imprégner de tendresse. Tendresse religieuse d'abord, et religieuse avec simplicité, avec pureté, c'est-à-dire avec des mérites et des vertus peu communes. On ne relèverait dans le présent ouvrage ni une exagération, ni une équivoque. Le rôle entier de Jean ne contient pas la moindre faute de goût, pas la plus légère erreur de sentiment ou de langage... A la fin de la chaleureuse invocation : *Vierge, ô mère d'amour!* il suffit de la franchise d'une modulation et d'une cadence, non pas certes pour en éteindre ou seulement pour en refroidir, mais pour en sanctifier la ferveur.

« Au-dessus de cette page qui forme en quelque sorte le sommet lyrique du rôle, il y aurait à noter mille traits, mille nuances, qui dessinent le caractère et le colorent... Au premier acte, ce sont les excuses du jongleur à la Vierge, débitées et balbutiées timidement sur un contre-chant d'orchestre gros de soupirs et de regrets; c'est au second acte... Jean se déclarant le dernier et le plus indigne, au moins le plus inutile de ses frères. Ceux-ci lui répondent en se moquant et la scène, traitée en dialogue, sur des modes et des rythmes changeants, forme un petit chef-d'œuvre... Louons — ce sera justice — l'aimable et pittoresque légende de la Sauge... Mais signalons surtout, au cours de la gracieuse ballade, ce peu de mots de frère Jean : *Oh! miracle d'amour*, posés à la fin d'une strophe, sur des harmonies recueillies, sur une note de cor lentement évanouie. On donnerait peut-être le joli *Noël* tout entier pour ces trois seules mesures...

« Tendre et pieuse tour à tour, quand ce n'est pas ensemble, cette musique ne tombe jamais ni dans la religiosité ni dans la sensiblerie... Elle a le mouvement, la clarté, la verve et la vie,

et le premier acte de *Manon* n'est pas plus animé, plus brillant... que le premier acte du *Jongleur*...

« En un mot,... le musicien du *Jongleur de Notre-Dame* ne fut jamais un ouvrier plus adroit, plus honnête aussi, de la forme, de toutes les formes sonores... M. Massenet lui devra d'avoir su dire ici plus d'une chose délicate et touchante parmi les choses humaines et parmi les choses de Dieu... »

G. Servières, dans *La Revue encyclopédique* de 1904, fut aussi élogieux :

« Pour traiter ce sujet,... M. Massenet a presque entièrement renoncé aux faveurs mélodiques et aux langueurs voluptueuses qui ont assuré ses succès d'autrefois, il a cherché à parler une langue simple, précise, naturelle; il a retrouvé le tour des mélodies populaires, cherché le coloris archaïque dans son harmonie, dans ses pastiches de vocalise du Moyen Age, employé la viole d'amour pour imiter les sonorités de la *vièle* des trouvères dont elle est l'ancêtre. Comme ces ingéniosités sont mises au service d'une véritable adresse scénique, relevée avec beaucoup d'esprit, il en résulte que *Le Jongleur de Notre-Dame* est tout près d'être un petit chef-d'œuvre. Cette opérette mystique forme... le meilleur peut-être de l'œuvre dramatique du compositeur... »

La critique actuelle n'est pas moins favorable au *Jongleur*. R. Malherbe a écrit notamment à son sujet :

« Le souvenir de *Manon*, de *Werther* ou de *Thaïs* s'effacera peut-être un jour. Les suaves accents que Massenet prête au *Jongleur de Notre-Dame* et au pieux cortège des moines raviront toujours les esprits et les cœurs [1]. »

C'est avec justice que *Le Jongleur* est placé par nos meilleurs

1. R. Malherbe, dans l'ouvrage de L. Rohozinski.

critiques parmi les œuvres maîtresses de Massenet. Qu'il soit supérieur à *Werther*, je ne le pense pas, mais il est bien vrai que l'œuvre est émouvante, réussie dans l'ensemble; il est exact qu'elle contient des morceaux remarquables, notamment : le *Tableau de la fête*, l'*Arrivée du roi des jongleurs*, l'*Alleluia du vin*, l'*Air de Boniface*, la *Leçon de chant*, la *Dispute des moines artistes*, la touchante et gracieuse *Légende de la Sauge*, la *Romance d'amour*, l'*Hosanna* et l'*Apothéose*. Pour une œuvre seule, c'est beaucoup.

Chérubin • Le premier acte a pour cadre la terrasse d'un château aux environs de Séville. Là, Chérubin bavarde et se démène; il ignore encore ce qu'il sera; il sait seulement qu'il se meurt d'amour, mais sans choix défini. Il s'enquiert de la cause de son trouble à son précepteur qui lui dit : « Petit, aime ton mal, c'est la jeunesse qui s'éveille. » Après cette révélation, le voilà épris en même temps de sa cousine Nina, de sa marraine la comtesse, d'une certaine baronne qui a de beaux restes et d'une ballerine, l'Ensoleillad. Il les courtise toutes quatre et risquerait de passer un mauvais quart d'heure, car le comte, jaloux et duelliste éprouvé, a surpris une lettre du jeune homme. Nina, qui a reçu la même déclaration, la revendique afin de le sauver d'un duel mortel.

Au second acte, c'est une situation de vaudeville : trois femmes pour le seul Chérubin! Ce dernier a un duel, mais sans gravité, avec un officier dont il a lutiné la maîtresse, une double intrigue avec la comtesse et la baronne, une promenade au clair de lune avec l'Ensoleillad, et tout se termine par une poursuite à travers les jardins.

Au troisième acte, la baronne et la comtesse, certaines d'avoir été dupées, s'éloignent majestueusement; l'Ensoleillad va devenir la favorite du roi. Nina reste seule. Il l'épousera par compassion — du moins il le croit. En fait c'est elle seule qu'il aimait, la femme pleine de douceur qui console dans l'infortune.

« ... Comment ne pas admirer l'étonnante facilité de toujours se renouveler que possède à un si haut degré le maître charmeur ? lit-on dans les *Annales du théâtre et de la musique* de 1905. Comment ne pas reconnaître que ce Chérubin, si coquettement espagnol, si plein de jeunesse et de poésie, marque en pleine force, une originalité de plus dans le génie si divers et si souple de l'illustre compositeur ?... Est-il besoin de dire que, depuis l'importante ouverture jusqu'aux préludes si pittoresques, aux danses locales, à l'amusante aubade avec mandolines et jusqu'à la phrase finale avec ses ironiques pizzicati de violons rappelant le thème de la sérénade de *Don Juan*, l'orchestre de M. Massenet est, à son ordinaire, constamment et purement délicieux ? Sous la magistrale direction de M. Luigini, nous en avons savouré toutes les nuances si fines et si délicates. Et *Chérubin* fut, de toutes les façons, un incontestable succès. »

Il est exact que l'œuvre fut applaudie. Le public goûta particulièrement l'*Ouverture*, le *Divertissement pastoral*, les *Préludes*, en ce qui concerne les morceaux symphoniques; parmi les morceaux chantés, il fit bisser l'aimable chanson de Nina : *Il plaît, on ne sait trop pourquoi*, ainsi qu'un autre air de Nina.

Cette faveur ne s'est pas maintenue. Pourtant, certains critiques, avec le recul du temps, ne jugent pas cette œuvre sans valeur. C. Le Senne, par exemple, a écrit : « La partition est

d'un charme exquis et pénétrant, d'une orchestration délicieuse, sur cette ode à la jeunesse. D'un bout à l'autre de ces trois actes de comédie chantée,... elle est d'une grâce tour à tour attendrie et rieuse, d'une souplesse infinie, d'une abondance mélodique laissée en pleine valeur par l'accompagnement orchestral de la plus étonnante légèreté[1]. »

Ariane • Le premier acte se passe à la porte du Labyrinthe. Thésée, roi d'Athènes, arrive accompagné de Pirithoüs; ils viennent pour tuer le Minotaure qui, chaque année, réclame un tribut de jeunes vierges et de jeunes guerriers. Ariane livre à Thésée le secret du Labyrinthe, le fil qui lui permettra de retrouver son chemin. Phèdre vient la rejoindre; elle s'irrite des soucis amoureux qui troublent le cœur de sa sœur. Mais des cris retentissent : ils annoncent la victoire de Thésée sur le Minotaure. Le vainqueur va maintenant conduire Ariane à Athènes où elle sera reine. Phèdre décide de les suivre.

Le deuxième acte se passe en mer. Une tempête éclate; elle est bientôt apaisée, mais la galère déroutée s'est dirigée vers Naxos. Ils y abordent et Thésée s'abandonne à l'amour de Phèdre.

Au troisième acte, Phèdre, prise de remords, veut parler à Thésée en faveur d'Ariane, mais son amour triomphe de sa volonté. Ariane, qui les surprend dans leurs embrassements, tombe inanimée. Dans son désespoir, Phèdre mutile la statue d'Adonis sous laquelle Cypris l'ensevelit. Ariane supplie Cypris

1. C. Le Senne, dans l'*Encyclopédie de la musique*, de Lavignac.

de ranimer sa sœur et Cypris y consent, ordonnant aux Grâces d'accompagner Ariane aux Enfers.

Au quatrième acte, c'est le Tartare. Des formes pâles errent dans d'incertaines fumées; sur son trône siège Perséphone. Les Grâces luttent contre les Furies, en triomphent, et Ariane, offrant des roses à la déesse, obtient d'elle la résurrection de Phèdre.

Au cinquième acte, nous revenons dans l'île de Naxos. La mort de Phèdre, le départ d'Ariane ont fait perdre à Thésée la raison. Il ignore celle qu'il aime et regrette le plus. Enfin, Ariane et Phèdre apparaissent. Subjuguée par la générosité d'Ariane, Phèdre veut la rendre à son époux, mais l'amour triomphe encore de leurs bonnes intentions. La nef est prête à partir; oublieux de celle à qui ils doivent leur bonheur, Phèdre et Thésée partent ensemble, et Ariane, entendant les sirènes qui l'appellent vers les profondeurs de la mer, descend vers la grève et disparaît dans les flots.

Lors de sa création, *Ariane* eut pour interprètes : Mlle Lucie Bréval (Ariane), Mlle Louise Grandjean (Phèdre), Mlle Lucy Arbell (Perséphone), Mlle Demougeot (Cypris), Mlle B. Mendès (Eunoé), Mlle Laute (Chromis), Muratore (Thésée), Delmas (Pirithoüs), Triadou (le chef de la nef) ; au ballet : Mlle Zambelli (Tisiphone), Mlle Sandrini (Aglaïa).

E. Stoullig écrivit dans ses *Annales du théâtre et de la musique* de 1906 au sujet d'*Ariane* :

« Le dessin mélodique a... cette qualité rare d'être absolument personnel; l'harmonie qui le souligne est d'une recherche et d'une distinction constantes; l'orchestration, enfin, a la richesse, la fermeté, la couleur et l'accent... Le premier, le troisième — un magnifique chef-d'œuvre acclamé d'un bout à

l'autre! — et le cinquième acte sont de pur drame. Le second et le quatrième acte sont presque exclusivement symphoniques. L'un se compose d'un long développement musical qui accompagne le voyage nocturne de la trirème sur la mer; c'est un tableau d'une saisissante poésie. Dans l'autre, le poète et le musicien ont voulu évoquer l'Enfer — non l'Enfer grimaçant du Moyen Age, avec ses diables crochus et sinistres,... mais l'enfer grec, lugubre, désolé, monotone et serein... Un seul épisode éclaire cet impressionnant tableau : l'arrivée d'Ariane venant arracher Phèdre à l'empire des morts. Et cette idée de poète, admirablement traitée par le musicien, donne à la scène une couleur d'une exquise pureté... »

Le critique signale l'excellence de l'interprétation sous la direction de Paul Vidal, ancien élève du maître.

Dans *L'Illustration* du 3 novembre 1906, Louis Schneider écrit :

« Sur ce livret clair et d'une poésie très inspirée, M. Massenet a écrit facilement une partition toute de charme et de passion débordante. L'orchestration d'*Ariane* est d'une coloration chaude, mais en même temps précise; elle s'adapte avec un rare bonheur aux péripéties du drame. Le troisième acte d'*Ariane* est certainement le plus beau de l'œuvre; les scènes et les pages à effet y sont semées comme à plaisir. Ce qui ne veut pas dire que le restant de l'ouvrage ne présente des passages où le musicien évoque, avec un bonheur parfait, l'âme des héros du drame de M. Catulle Mendès... »

Stéfane-Pol, dans *La Grande Revue* de 1906, fit aussi l'éloge de l'œuvre nouvelle :

« Massenet a réalisé, dans le troisième acte, le summum de l'émotion : le désespoir d'Ariane abandonnée; les invocations

de Phèdre; la scène avec Thésée et l'arrivée de l'amante trompée; ensuite les supplications de celle-ci « Puisque Thésée est infidèle et puisque Phèdre me trahit »; et enfin cette plainte admirable à la fois de simplicité et de grandeur : « Ah! le cruel!... Ah! la cruelle! »

Comme de coutume C. Bellaigue mêla compliments et critiques dans son article de *La Revue musicale* du 1er décembre 1906 :

« Citharède charmant et subtil, le musicien d'*Ariane* a toutes les cordes et, si j'osais, je dirais quelques ficelles à sa lyre. Faible par moments dans les grandes choses, il sait, dans les petites, se ménager de délicieuses revanches... Le prélude au moins de la traversée a quelque senteur marine... La morne et traînante mélopée de Perséphone... respire je ne sais quel ennui funèbre et qui convient. En un tableau de ce genre, ou de ces lieux, la note, ou la couleur, a paru juste autant que nouvelle...

« Poétique et tendre, au premier acte, est l'invocation d'Ariane à Cypris; elle flotte au-dessus de longs accords parfaits, dont la succession ne manque guère de donner aux chants de ce genre une couleur vaguement et suffisamment antique. » Admirables aussi sont le premier discours de Phèdre à sa sœur, le cri d'Ariane célébrant d'avance le triomphe de Thésée.

« De pareils traits, et bien d'autres encore, de force ou de douceur, sont comme des rayons, dont le troisième acte de l'ouvrage formerait le centre ou le foyer. Lumineux et chaud, ce troisième acte est une belle chose...

« Mais je songe surtout à l'espèce de récitatif, à la fois très musical et très déclamé, où s'élève au paroxysme le double sentiment qui possède l'âme, et non pas l'âme seulement, de

Thésée... L'orchestre, le chant, la déclamation, le rythme, — le rythme particulièrement qui secoue l'orchestre et le disloque, — tout est ici dans le caractère de la situation et du personnage, de ce Thésée héros et butor à la fois. Tout est beau, comme il arrive rarement chez M. Massenet, de rudesse, de brutalité et de barbarie... »

La postérité ne devait pas confirmer tous les éloges décernés à l'auteur d'*Ariane*. Le livret de C. Mendès, œuvre compliquée et prétentieuse, n'est pas des meilleurs et l'on ne doit pas s'étonner si Massenet s'y est montré parfois inférieur, Les rythmes de valse notamment y tiennent trop de place; on peut signaler toutefois quelques morceaux bien venus. On a fait l'éloge d'un menuet; il est exact qu'il n'est pas sans valeur. Je citerais volontiers la *Prière à Cypris*, lent morceau en *sol mineur* aux larges accords traversés par de vastes arpèges. Le morceau porte en tête cette indication : « Comme une prière, douce, passionnée, rituelle cependant. » Il me semble que l'auteur n'a pas mal réalisé ses intentions. L'*Air des roses* — abstraction faite des paroles — constitue une belle mélodie, bien mise en valeur par son accompagnement (arpèges ascendants au début, heureuse formule rythmique par la suite). Par son rythme où abondent les triolets et les notes pointées, l'accompagnement en trémolo, le *Lamento* d'Ariane abandonnée, peint bien l'agitation et la douleur de la victime de tant d'ingratitude. Je citerais enfin le thrène que chante Perséphone qui, selon l'heureuse expression de R. Brancour « relève dignement le niveau de l'ouvrage ».

Bacchus • *Bacchus* est la suite d'*Ariane*. La légende raconte qu'Ariane, abandonnée par Thésée, a été consolée par l'amour de Bacchus, et qu'elle l'a suivi dans son expédition aux Indes.

Le premier acte nous montre les Enfers; aux pieds de Perséphone se sont fanées les roses que lui avait données Ariane en rançon de sa sœur Phèdre. Comme Perséphone s'inquiète du sort d'Ariane, le dieu Anthéros lui annonce que Bacchus, accompagné d'Ariane, se dispose à partir à la conquête de l'Inde.

Nous voici maintenant dans le Népal. Sur un étang se trouve un vieux pont où successivement défilent deux cortèges : celui de Silène ivre, accompagné de faunes et de ménades, puis celui de Bacchus, environné de fleurs et de danseuses portant des clochettes d'argent aux chevilles.

Pour arrêter l'invasion, la reine Amahelli a fait appel à des monstres, à des singes géants. Leur intervention interrompt le duo de Bacchus et d'Ariane, tandis que le rideau tombe sur la musique d'une bataille féroce.

Nous voyons ensuite, au clair de lune, Amahelli qui parcourt le terrain jonché de morts. Elle cherche Bacchus qu'elle voudrait achever. Elle le retrouve, mais séduite par sa beauté, elle l'épargne, tandis qu'elle laisse sans soins Ariane blessée en qui elle a deviné une rivale. La reine lui révélera plus tard son amour, mais Bacchus lui montre Ariane qui passe au loin, couverte de haillons. Il la lui désigne comme sa femme et lui ordonne de l'honorer comme telle.

Le ballet qui vient après nous fait participer aux mystères

dionysiaques, puis vient le dernier acte, divisé en trois tableaux. Amahelli, feignant de l'amitié pour Ariane, lui fait croire qu'un oracle a condamné Bacchus; il va donc périr sur le bûcher si une victime volontaire ne s'immole à sa place. Ariane se poignarde pour s'épargner l'atteinte de la flamme. Bacchus accourt, mais trop tard pour la sauver. Il appelle alors la foudre de Jupiter sur Amahelli, qui s'écroule sous le feu céleste, et une apparition nous montre Bacchus triomphant, la mer au loin, et au-dessus, dans le ciel, la constellation d'Ariane.

« Nous retrouvons dans *Bacchus*, porte le compte rendu d'E. Stoullig dans ses *Annales du théâtre et de la musique* de 1909, les qualités si séduisantes qui distinguent d'entre toutes la musique de Massenet et le charme délicieux qu'il prodigue dans ses partitions... Le maître musicien se retrouve, non seulement dans les scènes de grâce et de séduction, mais encore et surtout dans l'énergie et la force tragique de scènes dramatiques... Et l'on peut citer, au nombre des pages de forte allure, le bel épisode symphonique dans lequel M. Massenet décrit la lutte entre les compagnons de Bacchus et les singes monstrueux, puis la défaite et l'écrasement du dieu. »

Selon le compte rendu de *L'Illustration* du 15 mai 1909, « on a beaucoup applaudi M. Muratore, en Bacchus, et Mlle Bréval en Ariane, et surtout Mlle Zambelli, étoile merveilleuse d'un ballet qui est d'ailleurs le morceau le plus réussi de ces sept tableaux ». On le croit volontiers, car il était vraiment difficile à un compositeur de tirer une œuvre remarquable d'un tel livret.

***Don Quichotte* •** Dans cette *comédie héroïque* en cinq actes de H. Cain, d'après l'œuvre de Jacques Le Lorrain, le héros du nouvel ouvrage ne conserve guère du don Quichotte de Cervantes que l'aspect extérieur. Il en fit l'apôtre de la bonté, de la générosité, du courage, le chevalier de l'idéal. Par sa grandeur d'âme, il confond les railleurs, et les brigands qui l'ont fait prisonnier lui rendent la liberté, vaincus par sa résignation héroïque. Il s'en faut même de peu qu'il ne convertisse la courtisane Dulcinée à l'amour pur. Cette Dulcinée nous apparaît plus métamorphosée encore que don Quichotte; c'est une belle pécheresse, qu'il rêve d'arracher à sa vie galante pour en faire son épouse. La fille de basse-cour de l'œuvre ancienne est devenue une sorte de Manon, mais le bon chevalier la voit autre qu'elle n'est : si elle est belle, c'est une coquette; si elle est capable d'admiration pour son soupirant, elle est incapable de renoncer aux fêtes où elle se plaît, ni aux hommages de ses autres admirateurs. Pour se débarrasser de lui, elle lui a donné une tâche impossible : celle de reprendre aux brigands de la Sierra le collier qu'ils lui ont dérobé. Il se met en route avec son fidèle Sancho; pris par les bandits, le voilà garrotté, souffleté. Mais quand il leur dit la beauté du dévouement, du sacrifice, ces rustres le comprennent mieux que les amis de Dulcinée; ils tombent à ses pieds et lui rendent le collier volé. Il le rapporte à la belle, ne doutant pas qu'il sera bientôt son époux. Celle-ci l'embrasse et l'admire plus encore, mais peut-elle l'épouser ? Un éclat de rire termine ses paroles. Désespéré, don Quichotte n'a plus qu'à mourir sous un arbre. Malgré tout, il meurt avec la joie

d'avoir livré le bon combat, l'oreille encore charmée du son de la voix aimée, réconforté aussi par la fidélité sans défaillance de son cher Sancho.

On peut lire dans les *Annales du théâtre et de la musique* de 1910 d'E. Stoullig, ce compte rendu de la « première » de *Don Quichotte* :

« Le poème de M. Henri Cain a fourni à M. Massenet l'occasion d'écrire une des meilleures partitions qu'il ait produites en ces dernières années... De la gaieté, de la grâce, de la poésie, de l'émotion : telles sont les qualités par lesquelles la nouvelle œuvre a plu au public. Les idées mélodiques y sont abondantes... L'orchestration est élégante, légère et colorée...

« Le premier acte, à lui seul, est une manière de chef-d'œuvre de mouvement et de verve; ces chœurs alertes, cette sérénade chaleureuse et discrète à la fois, la grandiloquence généreuse de don Quichotte fleurent, sous ce ciel d'Espagne, le parfum le plus français qui soit... Deux choses ressortent avant tout à nos yeux : l'inspiration discrète du style de Mozart en certaines parties de la comédie lyrique, et la sobriété, la dignité, la sincérité du meilleur Massenet, dans tout le dénouement du drame intime... Si le bel air *Géant monstrueux* a une allure épique, que semble avoir déterminé le souffle de Gluck, je vous recommande le quatrième acte comme celui où Massenet a pu mettre en valeur, avec une rare aisance, les brillantes qualités qui lui sont propres. Verve rythmique, jolis dessins d'instruments, sonorités délicates, strophes élégantes et alanguies, ensemble syllabique au ton discret, légèreté du dialogue mélodique, puis pour terminer, élargissement de la phrase et du style, éloquence franchement lyrique : c'est ce que nous fait successivement entendre la fête chez Dulcinée, le pépie-

ment des soupirants, la mélancolie de la belle et son désir de sensations nouvelles... Plus *massenétiste* encore le dernier acte, dont l'adorable ouverture fut bissée d'acclamation par une salle enthousiaste... C'est une phrase de violoncelle qui s'élève, puis un dessin concertant et sobre des cordes, puis le dialogue suprême entre le maître et le serviteur...; enfin l'extase dernière de don Quichotte... scène... dont le caractère et le charme sont indéniables... »

Le compte rendu de *L'Illustration* (31 décembre 1910) est plutôt bref. Il signale que *Don Quichotte* vient d'être donné à la Gaîté-Lyrique avec des artistes hors de pair. « Cette nouvelle œuvre du grand musicien avait été déjà représentée l'hiver dernier à Monte-Carlo et, tout récemment, à Marseille : on l'a partout fort applaudie, la verve, tour à tour spirituelle et tendre, du compositeur ayant pu se donner, en un tel sujet, libre carrière. »

Louis Laloy, dans *La Grande Revue* de 1911, n'est pas tout à fait de cet avis :

« Il a fallu les deux adaptations successives d'un savetier poète et d'un poète librettiste pour mettre ce sujet à la portée du musicien qui a réussi à le dégrader encore... On a plaisir, malgré la bassesse ou la niaiserie de la pensée, à écouter cet orchestre habile, où il suffit d'un détail mis en place pour donner l'effet que d'autres cherchent en vain par l'accumulation ou l'extravagance. Même l'odieuse sérénade de don Quichotte au premier acte est accompagnée d'un cliquetis fort plaisant, où l'on peut trouver le burlesque absent de la mélodie. Les danses ne sont que très modérément espagnoles...; les motifs en sont à peu près insignifiants...; mais ici les rythmes sont si nettement tracés, les sons si agréables, que le mouvement

et la gaieté triomphent... [Le second acte] est le meilleur des cinq, le seul où l'amère facétie de Cervantes ne soit pas étouffée sous la galanterie ou, ce qui est pis encore,... sous la déclamation humanitaire. »

Dans le livre qu'il a consacré à Massenet, R. Brancour juge fort sévèrement *Don Quichotte* : « Roucoulements sans tendresse, éloquence sans flamme, exubérance sans gaieté; en somme, mis à part quelques heureux passages, une opérette triste. »

C'est bien dur. En tout cas, il y a effectivement « d'heureux passages » dans *Don Quichotte*; j'en citerai quelques-uns : le *Prélude*, assez curieux par son rythme et l'absence de *si bécarre* (en *do mineur*), l'air de don Quichotte du premier acte (*Je voudrais que la joie embaumât les chemins, La bonté le cœur des humains*), lent morceau qui ne manque pas d'allure malgré son rythme très simple (guère que des croches) ; la *Sérénade* non dépourvue d'agrément par sa mélodie d'ailleurs bien mise en valeur par son accompagnement de sextolets de quadruples croches; le bel air de don Quichotte du quatrième acte (*Marchez dans mon chemin*) ; surtout l'*Interlude*, lento sostenuto si expressif.

Thérèse • Le livret, en prose rythmée, met en scène un épisode de la Révolution. En octobre 1792, à Clagny, près de Versailles, dans un coin de parc où tombent les feuilles jaunies, nous voyons André Thorel, ancien intendant du marquis de Clerval, maintenant député girondin, qui a acheté le château de ses patrons émigrés dans le dessein de

le leur rendre s'ils reviennent un jour. En attendant, il y demeure avec sa jeune femme, Thérèse. Mais voici qu'Armand de Clerval a voulu revoir sa maison d'enfance; il y retrouve Thérèse, qu'il a toujours aimée, qui l'aime elle aussi, et qui est bouleversée par son arrivée. André Thorel, lui, ne se doute de rien, et pour soustraire le jeune homme aux recherches dont il est l'objet, il le présente comme son frère.

Au second acte, nous sommes en juin 1793. Clerval vit toujours dans la demeure de Thorel où personne ne soupçonne sa présence. Mais voici que les Girondins sont proscrits. Thérèse tremble pour son mari et pour Clerval; ce dernier n'a pourtant rien à craindre, car Thorel lui a procuré un sauf-conduit qui lui permettra de gagner la frontière. Quant à Thorel, il va où il y a du danger. Au moment de fuir, Armand, dont l'amour est plus fort que la reconnaissance, veut entraîner Thérèse dans sa fuite. La jeune femme semble sur le point de céder, quand on lui apprend que son mari a été arrêté et va être exécuté. Elle fait alors fuir Clerval en lui promettant d'aller le rejoindre, puis, lorsque la charrette des condamnés passe sous sa fenêtre, elle se penche vers la rue et crie : « Vive le roi! » Sa maison est aussitôt envahie et elle est massacrée par la foule; elle ira ainsi rejoindre son mari dans la mort. Ce livret, on le voit, ne manque pas d'intérêt.

« C'est sur ce drame, porte le compte rendu d'E. Stoullig dans ses *Annales du théâtre et de la musique* de 1911, que M. Massenet a écrit une émouvante partition qui s'attache étroitement à l'action, la suit pas à pas dans son rapide et tragique développement et la paraphrase en une étonnante intensité d'harmonie... Il faut y louer la puissance de conception, la science profonde, l'imagination des accords toujours

curieux. On peut la discuter — toute tentative artistique n'est-elle pas discutable ? — mais on ne saurait s'arracher à l'étreinte qui vous prend, se refuser au développement musical de ce drame étonnamment scénique... Cette excessive brièveté communique à la partition une ardeur haletante qui vous donne presque la fièvre. Depuis le tableau élégiaque du livret qui, de façon si mélancolique, traduit la grâce et la tristesse du XVIIIe siècle agonisant... jusqu'à la dramatique scène finale, où nous verrons mourir Thérèse en victime résignée, massacrée par la foule, nous sommes constamment remués par des élans pleins de tendresse, de fougue et de puissance rapides comme la strie d'un éclair... Adroite, habile, remplie de trouvailles savantes — comme le délicieux menuet de clavecin que nous a joué dans la coulisse le maître Diémer — pleine aussi de prudentes audaces, moderne au plus haut degré, employant le motif conducteur avec une maîtresse aisance, cette musique a néanmoins un caractère d'indéniable spontanéité... A chaque instant l'orchestre, comme s'il étouffait sous le poids d'une anxiété lourde, exhale de longs sanglots d'angoisse qu'il mêle aux pathétiques accents des personnages. L'effet semble parfois un peu bruyant, mais presque toujours il trouble, il émeut l'auditoire. »

Selon le compte rendu de *L'Illustration* du 27 mai 1911 : « Le conflit passionné, violent, que M. Jules Claretie a situé en pleine crise révolutionnaire, la partition pathétique du maître, ont obtenu un vif succès auprès du public parisien, toujours séduit par les grâces et les ardeurs de la mélodie... »

Il est exact que *Thérèse* fut un succès pour Massenet. L'œuvre avait d'ailleurs été fort bien interprétée.

Il convient d'ajouter — nous l'avons déjà dit — que l'œuvre

n'est pas sans valeur. Il y a beaucoup de vraie tendresse et d'émotion dans cette délicate partition. Massenet a su éviter les effets de brutalité que la situation et le temps auraient pu justifier cependant — ce qui ne veut pas dire qu'en sa musique la vigueur soit absente.

Roma • Dans *Roma*, opéra tragique — Massenet tenait à cette appellation — l'action se passe à Rome au moment où parviennent les pires nouvelles de l'invasion carthaginoise que dirige Hannibal. Le tribun Lentulus a seul échappé au carnage. Un bruit circule dans la foule : le désastre ne serait-il pas la conséquence d'un sacrilège qui aurait irrité les dieux contre Rome ? Où ? Peut-être dans le temple de Vesta, pensent les augures. Les vestales sont toutes interrogées : une jeune vestale, Junia, s'accuse d'un innocent amour; la vraie coupable, c'est Fausta, nièce du sénateur Fabius et petite-fille de Postumia, la vieille aveugle. C'est pour revoir sa maîtresse que Lentulus a fui une mort glorieuse. Seul un Gaulois, employé dans le temple, est au courant de leurs amours. Bien loin de les trahir, il les fait évader par un souterrain, mais Fausta, prise de remords, vient se livrer à ses juges qui, malgré leur douleur, la condamnent à mort.

On doit la descendre dans un sépulcre où l'attend un lit funèbre. L'aveugle Postumia a tout deviné; elle s'informe et apprend l'affreuse vérité. Comme elle ne peut fléchir les juges, elle prend une résolution terrible : pour épargner à Fausta une mort horrible, elle lui apporte un poignard caché dans ses vêtements. Comme Fausta, les mains liées, ne peut s'en

servir, l'aveugle, dans une dernière étreinte, lui ouvre la poitrine. Fausta tombe morte, mais au même moment retentissent les fanfares des légions de Scipion : les dieux, satisfaits, ont rendu à Rome la victoire.

Selon les *Annales du théâtre et de la musique* de 1912, on respire dans cette œuvre « une atmosphère de gravité solennelle, presque d'austérité, on y constate un souci d'obtenir des effets de grandeur et de force par l'emploi des moyens les plus simples qui mettront cette noble partition, non pas à la suite, mais en marge de toutes celles qu'a écrites jusqu'ici l'infatigable et glorieux maître. *Roma* débute par une ouverture dont les formes et les proportions rappellent les ouvertures des opéras des siècles derniers. Mais, dès le premier chœur, où le peuple de Rome pleure la perte de ses armées,... la véritable physionomie de l'ouvrage se manifeste, et déjà dans la manière dont la déclamation s'appuie presque exclusivement sur des accompagnements à deux parties et quelquefois à une partie seulement, apparaît ce souci de simplicité que signale M. Gabriel Fauré... Le second acte s'ouvre par un prélude doux et grave qui caractérise le culte de Vesta. Puis, au cours de l'interrogatoire que le souverain pontife fait subir aux prêtresses, se produit un épisode charmant : le récit du songe de Junia. Au troisième acte s'élève le conflit qui agite les deux amants; l'hésitation de Fausta que retient le sentiment de son devoir envers Rome, et l'ardente volonté de Lentulus d'emporter au loin, vers la vie et le bonheur, son amante adorée. M. Massenet a traduit tout cela avec sa véhémence enfiévrée... Au quatrième acte, la musique reprend son caractère ample et sévère. Fausta est revenue; son langage est doux et résigné. [Quand Postumia implore le salut de sa petite-fille], les accents reprennent leur

puissance expansive, deviennent toujours plus pathétiques, plus douloureux et plus poignants, jusqu'au moment où, après que s'est déroulée la tragique scène de la mort, retentissent l'éclat des trompettes et les chants de victoire. »

L'auteur de l'article signale la valeur de la mise en scène, somptueuse et vivante, ainsi que l'excellence de l'interprétation.

Nous n'avons plus l'occasion d'entendre *Roma*; c'est peut-être regrettable, car on constate dans cette œuvre une austérité louable.

Panurge • Le livret est écrit en marge du *Pantagruel* plutôt qu'il n'en a été tiré par ses auteurs. On nous y représente au premier acte un Panurge marié à Colombe. Panurge a rencontré Pantagruel et ses compagnons à la porte d'un cabaret, près des Halles, le jour de la fête des fous, d'où résultent des scènes de beuverie et de liesse populaire. Lasse d'être battue, Colombe fait la morte; Panurge feint de le croire et lorsqu'elle vient le relancer, il déclare ne plus la reconnaître.

Au second acte, Pantagruel a installé Panurge à l'abbaye de Thélème afin de le débarrasser de Colombe. Il courtise Ribaude qui exige le mariage, mais Colombe survient. Ribaude conseille à Colombe de piquer la jalousie de Panurge en se vantant de l'avoir trompé; le dépit le lui ramènera. Et c'est ainsi que Panurge, déguisé en moine, entendra ses fausses confidences.

Au troisième acte, nous sommes dans l'île des Lanternois, où Panurge poursuit Colombe qui s'y est réfugiée. D'accord avec

Baguenaude, reine de l'île, Colombe, voilée, sous couleur de formuler à Panurge l'oracle de la Bouteille, lui révèle que sa femme ne l'a jamais trompé, mais qu'elle a agi uniquement par ruse, ce qui amène leur réconciliation finale.

« Ce scénario, si adroit, écrit Alfred Bruneau, laisse au prodigieux livre les superbes audaces dont, seul, un Chabrier aurait osé chanter la force géante, l'épique allégresse... La musique qui l'accompagne est vive, spirituelle, légère, séduisante. Elle amuse, charme et touche aussi. L'auteur de *Manon* et de *Thaïs* s'y révèle, y évoque comme un lointain souvenir de ces deux ouvrages-là, quoique en y pastichant parfois de plaisante façon le style des compositeurs de la Renaissance, et en y parodiant les vieux contrepoints. C'est la dernière que traça son infatigable main... Je n'ai pu l'écouter sans émotion et je crois que tous ceux qui l'applaudirent avec un pieux enthousiasme ont partagé mon sentiment. »

Amadis • La scène se passe dans un décor médiéval — et à Monte-Carlo il fut monté avec le plus grand soin. Le poème, tiré d'une légende bretonne, nous montre deux frères jumeaux séparés dès leur naissance, et qui se retrouvent, adultes, amoureux de la même jeune fille, la pure Floriane, fille du vieux roi breton Raimbert. L'un des deux frères, Galaor, le chevalier à la rose, va l'épouser, mais Floriane est secrètement éprise de l'autre, Amadis, le chevalier du lys, roi de la mer. Elle ne l'a jamais vu, mais elle le connaît par le récit de ses exploits. Il en est de même pour Amadis, qui aime aussi

Floriane sans la connaître. Amadis provoque son rival, le blesse à mort, et par le caillou magique semblable à celui qu'il porte lui-même, il reconnaît son frère en son adversaire. Celui-ci, avant d'expirer, offre la main de Floriane à son vainqueur.

« Massenet, porte le compte rendu de *L'Illustration*, assurait, dit-on, que la partition de cet opéra était son *testament musical* et, pour cette raison peut-être, se refusa à le laisser représenter de son vivant. On peut supposer qu'il eût été fier de ses interprètes : Mlle Nelly Martyl, Floriane exquise, pleine d'émotion et de charme, à la voix éclatante et pure; Mlle Vécla, à la voix ample et chaude, et si expressive en jeune Amadis; M. Goffin, ténor généreux; M. Huberdeau, basse majestueuse. »

Nous aimerions un peu moins de détails sur l'interprétation, et à la place un jugement sur une partition que nous n'entendons plus.

Œuvres diverses • Outre les opéras, oratorios et musiques de scène dont nous avons parlé, Massenet a composé de nombreuses œuvres, à des dates diverses et parfois plus ou moins connues. Ce sont ces œuvres que nous allons examiner maintenant.

On sait que Massenet est l'auteur de nombreuses mélodies. Publiées en recueils ou séparément, elles constituent une importante production. Outre les morceaux à une seule voix, Massenet a écrit une trentaine de duos, trios et chœurs parmi lesquels on peut citer plus particulièrement : *Narcisse* (paroles de Paul

Colin), idylle antique pour solo et chœur (1877) ; *Cantate en l'honneur du bienheureux J.G. Perboyre* (1879) ; *Noël* à deux voix de femmes et solo, avec accompagnement de piano (1895) ; *Chansons des bois d'Amaranthe* (paroles de Marc Legrand, 1901) ; *Poème des fleurs* (poème de Biagio Allievo, traduction d'Armand Gasquy), pour voix de femmes (1907).

Massenet introduit chez nous le *poème vocal* d'après le principe illustré par Schubert et Schumann. Il est l'auteur du *Poème du Souvenir, du Poème d'avril,* œuvres suivies de cinq recueils cycliques.

Le *Poème d'avril* est dû, pour les paroles, à l'estimable poète qu'était Armand Silvestre. Le charme de ces mélodies assura leur succès immédiat et mérité. Le *Poème du Souvenir,* qui parut ensuite, « accuse, écrit R. Brancour, une profondeur de sentiment et une intensité de passion mélancolique véritablement émouvantes ».

Parmi ses nombreuses mélodies détachées (on en compte plus d'une centaine) beaucoup ont été composées sur des poèmes d'Armand Silvestre (son poète préféré), de V. Hugo, de Th. Gautier, d'A. de Musset, d'A. Theuriet, de Fr. Coppée, de Maupassant et de Catulle Mendès.

Ces mélodies ont contribué à la gloire de Massenet. Beaucoup se distinguent par leur élégance et rappellent quelque peu la manière de Gounod.

Massenet a composé en outre de nombreuses œuvres pour piano : Dix *Pièces de genre, Improvisations,* Le *Roman d'Arlequin, Toccata,* deux *Impromptus,* un *Moment musical, Valse folle, Valse très lente, Musique pour bercer les petits enfants, Deux pièces,* La *Noce du village;* des morceaux pour piano à quatre mains : *Trois pièces, Scènes de bal, Année passée.* On

peut signaler encore *Deux Pièces* pour violoncelle et piano et un *Concerto* (1903) pour piano et orchestre, dédié à Louis Diémer, et que celui-ci déclarait « très intéressant ».

Les œuvres pour piano de Massenet constituent des séries de tableaux, d'agréables albums de cartes postales illustrées, variées d'ailleurs car on y rencontre des danses, des nocturnes, des marches...

Il a, d'autre part, transcrit pour piano, violon, violoncelle, flûte... une importante partie de son œuvre théâtrale. La plupart des morceaux renommés de ses opéras ont été ainsi transcrits et il serait fastidieux de les citer tous. A titre d'exemple, je signalerais pour *Hérodiade* : le Ballet, la Danse sacrée, la Marche sainte, le Prélude du troisième acte; pour *Ariane*, le Menuet, l'Air des roses, le Lamento, le Ballet.

Une partie de l'œuvre de Massenet n'est déjà plus connue de nos contemporains; des opéras aujourd'hui oubliés sont-ils susceptibles de reparaître à la scène ? C'est peu probable, et il est incontestable qu'il a trop composé. Qu'importe; il a laissé assez d'œuvres qui, si elles ne sont pas impérissables, ne sont pas à la veille d'être retirées du répertoire. Si *Marie-Magdeleine* n'a eu jusqu'à ce jour que seize représentations à l'Opéra-Comique, *Thérèse* trente et une, *Don Quichotte* soixante, on en est à la 126e de *Sapho*, à la 414e du *Jongleur de Notre-Dame*, à la 1 289e de *Werther*, à la 2 133e de *Manon*!

Notons enfin qu'après la mort de Massenet, deux de ses œuvres, créées pour l'Opéra-Comique, ont été jouées à l'Opéra et non sans succès sur leur nouvelle scène si l'on en juge par le résultat financier : *Grisélidis* fut donnée à l'Opéra le 29 novembre 1922 (sous la direction de Ph. Gaubert) et produisit une recette de 31 421 F. *Esclarmonde* passa de même sur la

scène de l'Opéra le 24 décembre 1923 (sous la direction également de Ph. Gaubert) donnant une recette de 73 840 F.

De telles réussites permettent de croire que le succès qu'eurent jadis certaines œuvres, un peu trop oubliées aujourd'hui, n'était pas totalement injustifié. Peut-être quelques-unes — *Le Roi de Lahore* notamment — pourraient-elles, avec une bonne interprétation, recueillir encore des applaudissements mérités.

POUR ET CONTRE MASSENET

Que faut-il penser maintenant du compositeur ? Malgré ses succès, Massenet n'a pas été unanimement admiré : beaucoup ont voulu voir en sa musique une musique de qualité inférieure, et nombre de passages cités de critiques contemporains sont révélateurs à cet égard. Willy (Gauthier-Villars) s'est montré particulièrement virulent à l'égard de Massenet. C'est ainsi qu'il écrivait dans *La Mouche des croches* (13 janvier 1894) à l'occasion d'une reprise de *Werther* :

« C'est curieux comme la musique de ce pauvre M. Massenet vieillit vite! Tous les gens que j'ai placés ce soir à l'Opéra-Comique — sans difficultés, car il y avait trois fauteuils pour un spectateur, — tous, dis-je, écoutaient à se décrocher la mâchoire ces airs chenus de *Werther*, ces mélodies branlantes, ces couplets ridés... »

Que le compositeur ait abusé de sa facilité, c'est incontestable; ce n'est pas une raison pour le rabaisser plus qu'il ne faut. Aussi, voyons ce que pensent de lui quelques maîtres de la critique.

« Massenet, écrit M. Boschot, pour la majorité du public, est

surtout l'auteur de *Manon* et de *Werther*. Un tel jugement, exclusif et injuste si l'on ne se réservait de le compléter et de le nuancer, a du moins l'avantage de désigner, parmi ses œuvres presque innombrables, deux des plus caractéristiques...

« Certes, dans d'autres drames musicaux, il montra des qualités qu'il n'eut pas l'occasion de faire valoir ni dans *Manon*, ni dans *Werther*. Par exemple, les premiers actes d'*Esclarmonde* brillent par l'éclat des sonorités; le ballet de *Thaïs* et le ballet du *Cid* sont d'une heureuse ingénuité dans le pittoresque; et, parmi *Les Scènes alsaciennes* ou telle autre *Suite d'orchestre*, dans *Le Roi de Lahore* ou dans *Hérodiade*, les pages abondent où Massenet prouva sa dextérité, l'élégance de son style musical et sa maîtrise de l'orchestre.

« ... Ces divers mérites, d'autres musiciens les eurent aussi. Tandis qu'il y a quelque chose d'essentiel, et qui est vraiment à lui seul... Ce don mystérieux, comment le nommer ? Faut-il dire la grâce de Massenet, ou le charme, ou le génie de Massenet, ou faut-il chercher tout autre mot ?...

« Génie, grâce ou charme, c'est l'âme même de Massenet qui vit dans sa musique...

« Toutes ses conceptions étaient dominées, régies par une de ses qualités propres et dont il tira un parti merveilleux : il était homme de théâtre... Tout est combiné pour qu'il n'y ait aucune longueur, aucune surcharge d'orchestre, aucun épisode symphonique ou aucun développement lyrique qui ralentissent ou arrêtent l'action... Enfin, et c'est surtout ce qui assura sa gloire immédiate et universelle, il inventa des mélodies de la ligne la plus séductrice. Ces mélodies si originales et où chaque note semble une signature, si neuves et si savoureuses,... ces

mélodies évocatrices connurent une fortune qu'il est plus facile de dédaigner que d'atteindre[1]... »

On ne pourrait mieux dire.

« Comme les roses et les narcisses de Provence, écrit C. Bellaigue, la musique de M. Massenet répand des effluves suaves, une influence un peu capiteuse, à laquelle il est imprudent peut-être, mais délicieux de s'abandonner.

« D'autres ont plus de force que M. Massenet; personne ne possède plus de charme ni de grâce...

« De tous ses collègues de l'Institut, c'est avec M. Gounod que M. Massenet a le plus d'affinités. Lui aussi est un musicien d'amour. Il a attendri, énamouré tous les sujets et tous les personnages; tous, y compris saint Jean-Baptiste, l'âpre mangeur de sauterelles[2]... »

P. Lalo a souligné aussi les ressemblances qui unissent Massenet et Gounod. Il ne l'a pas imité cependant car son originalité est réelle. Pour voir la différence entre Gounod et lui, il suffit de comparer la scène du jardin de *Faust* et la scène de Saint-Sulpice de *Manon*. On sent l'extase, l'amour pur qui règne dans l'une, le frémissement de la chair qui anime l'autre.

« Massenet, poursuit-il, a possédé plusieurs des dons les plus précieux que puissent faire les bonnes fées : le savoir sans effort; l'adresse subtile et brillante, la grâce souple, caressante, amoureuse, et chose rare entre toutes, l'originalité de la mélodie, le tour personnel des idées musicales. Les fées méchantes ne lui avaient offert qu'un seul don. Mais c'était un don redoutable : le désir de plaire... On l'en a blâmé. Moi-même ne l'ai-je pas fait plus d'une fois ? Mais d'autres musiciens, depuis lors,

1. Ad. Boschot, ouvrage cité.
2. C. Bellaigue, *L'Année musicale* (1888-1889).

ont paru seulement occupés de nous déplaire, et ont si bien accompli leur dessein, qu'en pensant aujourd'hui à Massenet, je ne suis plus sensible qu'aux qualités profondes qui maintiennent ses ouvrages vivants, et... qui gardent son nom de vieillir... *Manon*, *Werther*, le *Jongleur*, ont un demi-siècle d'existence, ou davantage : leur jeunesse, aux yeux de tous, demeure intacte. »

S'il y a du vrai dans certaines remarques, nous devons nous souvenir aussi que Massenet n'a pas été uniquement un compositeur dramatique; que ses œuvres symphoniques ne sont pas méprisables. C'est ce que nous fait remarquer M. Vuillermoz quand il écrit :

« La gloire théâtrale de l'auteur de *Werther* ne doit pas nous faire oublier l'influence profonde qu'il exerça sur les symphonistes de ce temps. Non seulement il fut le professeur écouté de la plupart d'entre eux, non seulement sa classe de composition fut la pépinière d'un grand nombre de nos maîtres de l'orchestre, mais il contribua personnellement à révéler aux techniciens une écriture symphonique souple et élégante, d'une clarté merveilleuse et d'une habileté remarquable... En tout cas, à l'exemple de Gounod, Massenet, trop communément classé parmi les mélodistes faciles, capables de flatter dangereusement le mauvais goût public pour obtenir mathématiquement le succès, a exercé en réalité sur l'esthétique de son époque une action extrêmement énergique... Sans Massenet, un Claude Debussy n'aurait pas pu construire son édifice de chefs-d'œuvre sur ces fondations qui s'appellent *La Demoiselle élue* et *Le Prélude à l'après-mide d'un faune*[1]. »

1. Dans l'ouvrage cité de Rohozinski.

René Dumesnil est moins admiratif. Il écrit au sujet de Massenet :

« *Manon*, *Werther*, *Thaïs*, *Le Jongleur de Notre-Dame* continuent et continueront longtemps d'attirer la foule au théâtre. Il y a dans cet art un charme certain. Il est dommage qu'on y trouve trop souvent des scories, des impuretés au moment que ce charme va nous ravir. Le « métier », l'habileté sont prodigieux : la souplesse, la limpidité, que l'on a déjà signalées dans ses œuvres mélodiques et symphoniques, se retrouvent naturellement dans ses opéras. Il a des trouvailles extrêmement personnelles, très scéniques. Mais dès qu'il faut de la force, dès que le ton doit se hausser jusqu'au tragique il est moins à son aise. Et c'est pourquoi ses vrais chefs-d'œuvre sont des opéras-comiques et non des opéras. »

Voici enfin le jugement de Paul Landormy :

« Certes, la musique de Massenet n'est pas de la « grande musique ». Elle n'exprime pas d'ordinaire des sentiments très nobles, ni très profonds, ni très variés, — ou, si elle veut les exprimer, elle y réussit mal...

« Mais n'y a-t-il que la « grande musique » ?

« Dans son domaine restreint, la musique de Massenet est charmante. Elle a son caractère personnel, original. Une phrase de Massenet se reconnaît dès les premières notes. Il a chanté l'amour, l'amour sensuel, et surtout la femme, la « pécheresse » avec une vérité qu'on ne saurait lui refuser, et il a écrit au moins un chef-d'œuvre de grâce, de charme, de tendresse et de mélancolie, d'esprit et de sincérité : *Manon*[1]. »

1. P. Landormy, *La musique française de Franck à Debussy.*

LES PRINCIPALES ŒUVRES DE MASSENET

a) Œuvres théatrales et oratorios

La Grand-Tante, opéra-comique (1867).
Paix et Liberté, cantate (1867).
Don César de Bazan, opéra-comique (1872).
Marie-Magdeleine, drame sacré (1873; remanié en 1904).
L'Adorable Bel-Boul, fantaisie (1874).
Eve, mystère (1875).
Bérengère et Anatole, saynète (1876).
Le Roi de Lahore, opéra (1877).
La Vierge, légende (1880).
Hérodiade, opéra (1881, Bruxelles; 1884, Paris).
Manon, opéra-comique (1884).
Le Cid, opéra (1885).
Biblis, scène religieuse (1886).
Esclarmonde, opéra romanesque (1889).
Le Mage, opéra (1891).
Werther, drame lyrique (1892, Vienne; 1893, Paris).
Le Carillon, ballet (1892).
Thaïs, comédie lyrique (1894).
Le Portrait de Manon, opéra-comique (1894).
La Navarraise, épisode lyrique (1894, Londres; 1895, Paris).
Sapho, pièce lyrique (1897).
Cendrillon, conte de fées (1899).
La Terre promise, oratorio (1900).
Grisélidis, conte lyrique (1901).
Le Jongleur de Notre-Dame, miracle (1902).
La Cigale, ballet (1904).
Chérubin, comédie chantée (1905).

Ariane, opéra (1906).
Thérèse, drame musical (1907).
Espada, ballet (1908).
Bacchus, opéra (1909).
Don Quichotte, comédie héroïque (1910).
Roma, opéra tragique (1912).
Panurge, Amadis, Cléopâtre (œuvres posthumes).

b) Musique de scène pour

Les Erinnyes (1873; 1876).
Un drame sous Philippe II (1875).
Nana-Sahib (1883).
Théodora (1884).
Le Crocodile (1886).
Phèdre (1900).
Le Grillon (1904).
Le Manteau du Roi (1907).
Perce-Neige et les sept gnomes (1909).

c) Musique d'orchestre

Première Suite (1867).
Scènes pittoresques (1873).
Ouverture de *Phèdre* (1874).
Scènes dramatiques (1875).
Marche de Szabady (1879).
Scènes de féerie (1881).
Scènes alsaciennes (1882).
Scènes napolitaines (1882).
Brumaire (1899).
Concerto pour piano et orchestre (1903).

d) Morceaux de piano

Dix *Pièces de genre* (1866).
Improvisations (1866).
Le roman d'Arlequin (1870).
Toccata (1892).

Deux *Impromptus* (1896).
Moment musical (1897).
Valse très lente (1901).
Musique pour bercer les petits enfants (1902).

Enfin, un nombre considérable de morceaux pour piano (ou instruments divers), tirés de ses opéras (*Méditation* de *Thaïs, Menuet* d'*Ariane, Clair de lune* de *Werther, Aragonaise* du *Cid...*).

e) MUSIQUE VOCALE A PLUSIEURS VOIX

Narcisse, idylle antique (1877).
Noël, à deux voix de femmes avec accompagnement de piano (1895).
Chansons des bois d'Amaranthe (1901).
Poème des fleurs, pour voix de femmes (1907).

f) MÉLODIES

En nombre considérable; on peut citer particulièrement *Poème du souvenir, Poème d'avril, Poème d'octobre, Poème pastoral* (recueils cycliques) ; une centaine de mélodies détachées, telles que *Pensée d'automne, Le sais-tu ? Crépuscule, Noël païen, Ouvre tes yeux bleus, Sérénade du passant..*

DISCOGRAPHIE

SÉLECTIONS AU 31 MAI 1965

Le Cid (suite de ballet). Orchestre Philharmonique néerlandais. La Ghilde, MMS-3.001.

Le Cid (extraits). Geori Boué. Decca-215.769.

Le Cid (suite de ballet), dir. Martinon, London, 9005 (existe en stéréo).

Cléopâtre et *Don Quichotte* (extraits). Vanni Marcoux. VSM, FJLP-5.035.

Don Quichotte (sélection). Pernet. Odéon, OBX-135.

Grisélidis (sélection). Villabella. Decca, LXT-5.307.

Le Jongleur de Notre-Dame (extraits). Odéon, XOC-134.

Hérodiade et le *Jongleur de Notre-Dame* (extraits). Ninon Vallin, E. Billot, René Verdière, Laure Tessandra, Endrèze, Ch. Friant. Odéon, ORX-110.

Hérodiade, Manon, Werther (sélection). Ninon Vallin. Odéon, XOC-120.

Hérodiade (extraits). Rita Gorr, R. Crespin, A. Lance, M. Dens, J. Mars. Orch. Opéra, dir. G. Prêtre. Angel 36 145 (stéréo).

Manon (enregistrement intégral). Victoria de Los Angeles, H. Legay, Michel Dens, J. Borthayre. Orchestre et chœurs de l'Opéra-Comique, dir. Pierre Monteux. Pathé, FALP-377/380.

Manon (enr. int.), Janine Micheau, Libero de Luca, Roger Bourdin, Julien

Giovannetti. Orchestre de l'Opéra-Comique, dir. A. Wolff. Decca, LXT-2.618/2.620.

Manon (les plus belles pages). Ninon Vallin, Villabella. Pathé, FCX-5.002.

Thaïs (enr. int.). Geori Boué, R. Bourdin, M. Roux, Orch. Opéra-Comique, G. Sébastian. Pré, UPR-10.005.

Thaïs (enr. int.). R. Doria, R. Massard, M. Sénéchal, dir. J. Etchevéry. Véga Val 22 (3 disques).

Werther (enr. int.). G. Thill, N. Vallin, Germaine Féraldy. Orch. Opéra-Comique, dir. Elie Cohen. Pathé, FHX-5.009/5.011.

Werther (enr. int.). Rita Gorr, Albert Lance, Gabriel Bacquier, Mady Mesplé, Julien Giovannetti. Orch. et Maîtrise de l'O.R.T.F., dir. J. Etchevery (récente et bonne interprétation). Mondiaphonie MSA 101/3.

Werther (sélection). Odéon, ORX-118.

Werther (sélection). Columbia, FCX-30.169.

Les Erinnyes. CAP, FAP-1-8.363.

Scènes pittoresques, Ouverture de *Phèdre, Scènes alsaciennes*. Orch. Opéra-Comique, dir. A. Cluytens. Pathé, DTX-159.

Scènes pittoresques. Scènes alsaciennes. Orch. des Concerts du Conservatoire, dir. A. Wolff. Decca, LXT-5.100.

Mélodies (*Pensée d'automne, Elégie, Crépuscule, Sérénade du passant, Si tu veux*, etc.). PLÉ, P-45.138/139.

BIBLIOGRAPHIE

A. — OUVRAGES

R. AUGENOT, *Esclarmonde ou une forme divine de l'expression musicale au théâtre* (Bruxelles, 1939).

C. BELLAIGUE, *L'Année musicale* (Delagrave, Paris, 1889-1893).

Ad. BRISSON, *Portraits intimes*, 2e série (Colin, Paris, 1896).

Alfred BRUNEAU, *Musique d'hier et de demain* (Paris, 1900).
— *La Musique française* (Paris, 1901).

Jean CHANTAVOINE, *De Couperin à Debussy* (Alcan, Paris, 1921).

H. DE CURZON, *L'évolution lyrique au théâtre* (Paris, 1908).

L. DIÉMER, *Quelques souvenirs de ma carrière* (Paris, 1920).

R. DUMESNIL, *La Musique contemporaine en France*, t. II (Colin, Paris, 1930).

H. IMBERT, *Profils d'artistes contemporains* (Paris, 1897).

Ad. JULLIEN, *Musiciens d'aujourd'hui* (Librairie de l'art, Paris; 1re série, 1892; 2e série, 1894).
— *Musiciens d'hier et d'aujourd'hui* (Paris, 1910).

P. LALO, *De Rameau à Ravel* (A. Michel, Paris, 1947).

P. LANDORMY, *La Musique française de Franck à Debussy* (Gallimard, Paris, 1943).

A. LAVIGNAC, *Encyclopédie de la musique* (art. de Camille Le Senne) (Paris, 1914).

H. MARÉCHAL, *Lettres et souvenirs* (Paris, 1920).

Catulle MENDÈS, *L'Art au théâtre* (Paris, 1900).

E. NOEL et E. STOULLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique* (Charpentier, 1875-1912).

A. POUGIN, *Musiciens du XIX[e] siècle* (Fischbacher, Paris, 1911).
— *Massenet* (Fischbacher, Paris, 1914).

E. REYER, *Quarante ans de musique* (Lévy, Paris, 1910).

ROHOZINSKI, *Cinquante ans de musique française, de 1874 à 1925* (Les Edit. musicales de la Librairie de France, Paris, 1925).

L. SCHNEIDER, *Massenet, l'homme et le musicien* (Paris, 1908).

O. SÉRÉ, *Musiciens français d'aujourd'hui* (Paris, 1921).

G. SERVIÈRES, *La Musique française moderne* (Paris, 1897).

A. SOUBIES, *Almanach des spectacles* (Paris, annuel).

J. TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française* (Alcan, Paris, 1918).

Ch.-M. WIDOR, *Notice sur la vie et les travaux de M. Massenet, lue dans la séance publique annuelle de l'Institut du 6 novembre 1915.*

WILLY (H. Gauthier-Villars), *Bains de sons* (Paris, 1893).
— *La Mouche des croches* (Paris, 1894).
— *Entre deux airs* (Paris, 1895).
— *Notes sans portée* (Paris, 1896).
— *Accords perdus* (Paris, 1898).
— *La Colle aux quintes* (Paris, 1899).
— *Garçon, l'Audition !* (Paris, 1901).

B. — REVUES

La Revue des Deux Mondes.

Revue encyclopédique.

Revue et Gazette musicale.

L'Illustration.
L'Art.
La Revue littéraire et artistique.
La Revue moderne.
La Revue blanche.
Le Monde illustré.
Le Journal des Débats.
L'Echo de Paris (juillet 1912).
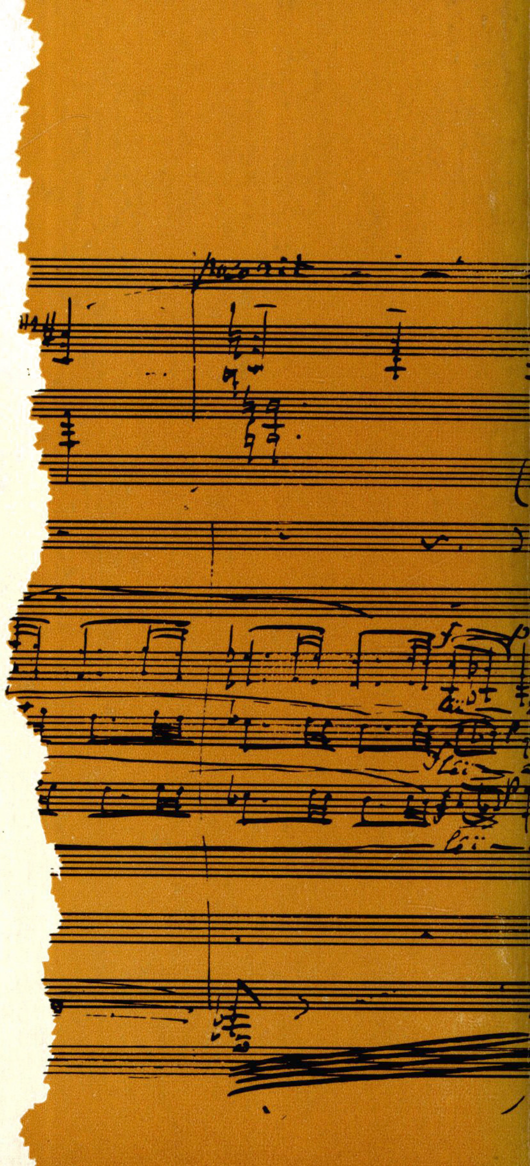
TABLE DES ILLUSTRATIONS

La couverture reproduit un fragment de la partition du *Mage*.

TABLE

ACHEVÉ
D'IMPRIMER
SUR LES
PRESSES D'AUBIN
LIGUGÉ (VIENNE)
LE 25 OCT.
1965

D. L., 4-1965. — Editeur, n° 1461. — Imprimeur, n° 3788.
Imprimé en France.



L'œuvre de Massenet était sur la voie de l'oubli. Pourtant la grâce de ses mélodies ne manque jamais d'émouvoir encore le public et le succès de ses œuvres n'est pas près de cesser. André Coquis nous présente, tel qu'en lui-même enfin, l'auteur de "Werther" dans un ouvrage qui vient à son heure.

Dans la même collection :

1. CHOSTAKOVITCH
2. PROKOFIEV
3. HAYDN
4. MONTEVERDI
5. LISZT
6. BEETHOVEN
7. POULENC
8. J. S. BACH
9. TCHAIKOVSKI
10. CHOPIN
11. RAVEL
12. STRAUSS
13. BRUCKNER
14. BIZET
15. BRAHMS
16. SCHUMANN
17. SCHUBERT
18. STRAVINSKY
19. VIVALDI